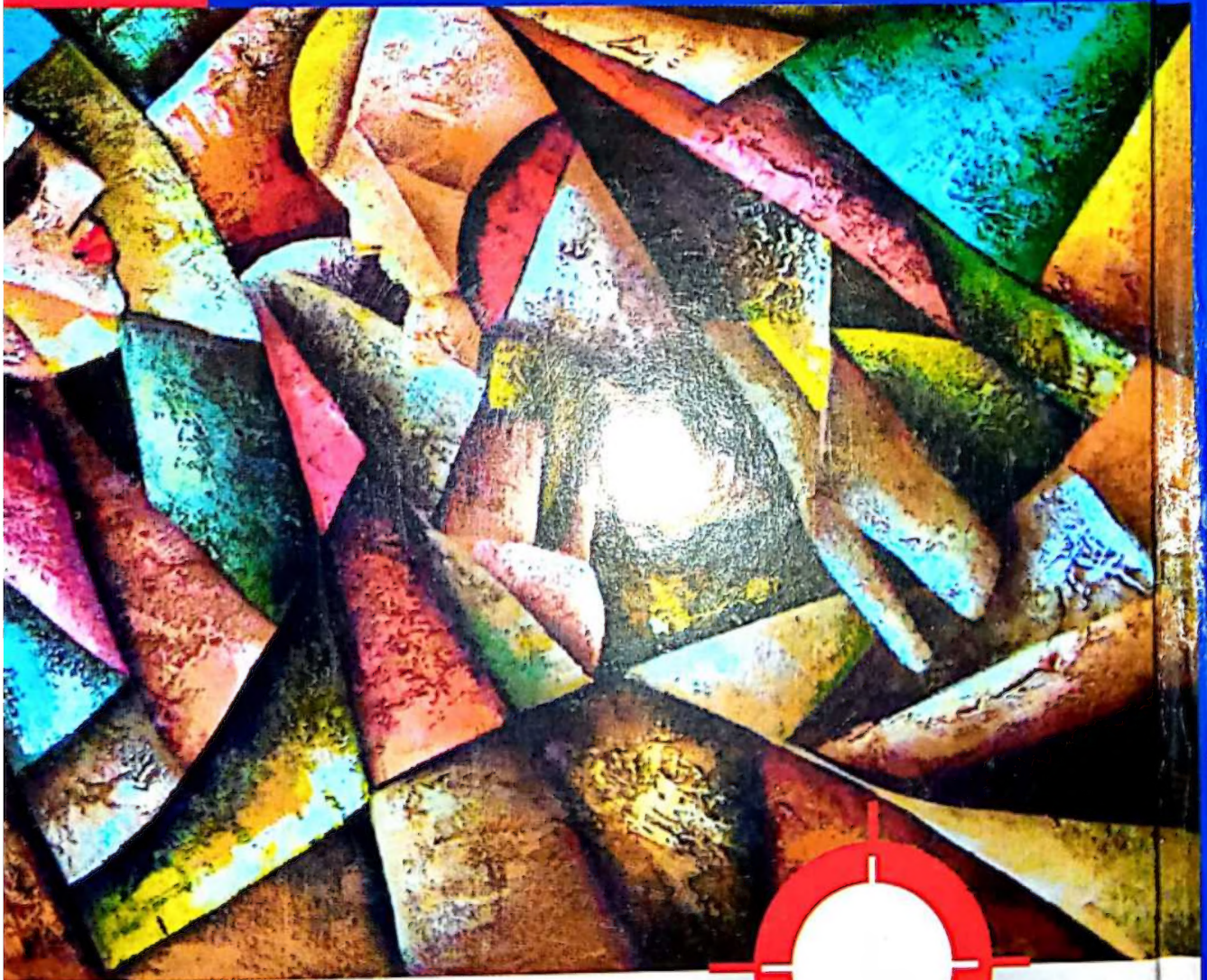


تنقید کی جمالیات

جلد 2

مغربی شعریات: مراحل و مدارج



پروفیسر عتیق اللہ

برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار، مفید اور نایاب کتب کے
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ناقب ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123

تنقید کی جمالیات

(جلد: 2)

تنقید کی جمالیات

مغربی شعریات: مراحل و مدارج

(جلد: 2)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تحقید کی جمالیات

پروفیسر فقیہ

مزیدی
خولجہ محمد اکرام الدین
کے نام

جو ایک غیر معمولی منصوبہ سالانہ کے مالک ہیں
جنہوں نے قومی کونسل کو ایک نئی سمت دی
اور کم سے کم وقت میں ایک نئی چارن رقم کی ہے
دعا گو ہوں کہ ان کے سوسلے قائم رہیں
میری نیک خواہشات ان کے ساتھ ہیں

جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ ہیں

ناشر _____ بک ہاؤس لاہور

اشاعت _____ 2018ء

طبع _____ بھنوپرنٹنگ پریس لاہور

قیمت _____ 1000/- روپے

بک ہاؤس _____ میاں جمبرز 3۔ فہیل روڈ لاہور

فون _____ 042-38374044-38370658-38303321

Email: book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

مشمولات

9	پیش روی	○
13	مغربی شعریات: مراحل و مدارج	○
53	مغربی شعریات کے اہم سنگ ہائے میل	○
	عتیق اللہ	
	ڈیوڈ ڈیکیر/محمد ہادی حسین	
	مغربی شعریات کی بنیادیں	
82	یونانی تنقید	○
	محمد یسین	
88	سقراط کا نظریہ ادب	○
	لیسلز ایبر کروسی/اشفاق محمد خاں	
92	افلاطون	○
	عتیق اللہ	
100	ارسطو کی فن شاعری: ایک تعارف	○
	شمس الرحمن فاروقی	
130	ارسطو کا تصور کیتھارسس	○
	عتیق اللہ	
139	ہورلیس	○
	محمد یسین	
155	لانجائنس	○
	وہاب اشرفی	
161	کوئن ٹلین	○
	عتیق اللہ	
164	دانٹے (اطالوی تھیوری سازی کا ایک نیا ماڈل) سجاد باقر رضوی	○
	نشاة الثانیہ: قدیم و جدید کی کشمکش	
168	سرفلپ سڈنی	○
	سجاد باقر رضوی	
174	ہین جانسن	○
	عتیق اللہ	
	کلاسیکی شعریات کا احیا	
179	ڈرائڈن (انحراف و تسلسل کی ایک مثال)	○
	سجاد باقر رضوی	
182	ڈاکٹر سیموئل جانسن	○
	سجاد باقر رضوی	
197	فرانس میں نوکلابیکی ادب کا عہد زریں اور بوالو یوسف حسین خاں	○
	رومانوی تنقید: ایک نئی شعریات کی جستجو	
200	شاعری اور شاعرانہ زبان	○
	درڈز ورتھ/محمد ہادی حسین	

213	سجاد باقر رضوی	○ در ذر و زحہ
226	کارلج / محمد احسن فاروقی	○ بانی گرافیک لٹریچر
237	سجاد باقر رضوی	○ کارلج

تاریخی و سماجی تنقید کی بنیادیں

252	سجاد باقر رضوی	○ نین اور ساں بو
-----	----------------	------------------

عهد و کثوریہ کی تنقید: نئے امتزاج کی تلاش

206	عتیق اللہ	○ مہتمم آبنٹ
269	عتیق اللہ	○ فن برائے تحفظ فن نام جمالیاتیت
275	سجاد باقر رضوی	○ والٹر پیٹر

جدید تنقید کا دور: ایک نئی شعریات کی جستجو

282	عصمت جاوید	○ کروچے
291	ممتاز حسین	○ شاعری اور شخصیت
315	شرف الدین سرشتی	○ ایلٹ کا نظریہ شعر
332	آئی۔ اے۔ رچرڈز / جمیل جالبی	○ سائنس اور شاعری
366	عتیق اللہ	○ آئی۔ اے۔ رچرڈز

مارکسی طرز نقد: فلسفہ و فن کا ایک نیا کڑہ

372	عتیق اللہ	○ مارکسیٹ کا فکری نظام: اطلاق اور ادبی تنقید
-----	-----------	--

ساختیات و پس ساختیات: ایک نیا لسانیاتی اور فلسفیانہ طرز نقد

383	وزیر آغا	○ سوئٹزر کا نظام فکر
389	گوپی چند نارنگ	○ رولاں بارتھ
405	ضمیر علی بدایونی	○ ڈاک دریدا
412	گوپی چند نارنگ	○ پس ساختیات (ڈاک لاکاں، فوکو اور کرسٹیوا)

پیش روی

’تنقید کی جمالیات‘ کی دوسری جلد بہ عنوان ’مغربی شعریات: مراحل و مدارج‘ اپنے قارئین کی نذر ہے۔ مجھے خوشی اس بات کی ہے کہ پہلی جلد جو ’تنقید کی اصطلاح، بنیادیں اور تعلقات‘ جیسے موضوع کو محیط تھی، غیر معمولی طور پر پسند کی گئی۔ ان قارئین میں بعض احباب کی مراد آمیز تحسین بھی شامل ہے۔ بالخصوص ان طلباء کے تاثرات نے مجھے بے حد حوصلہ بخشا جو ابھی زبرد تعلیم ہیں اور ادبیات کے مسائل سے جنہیں خاص رغبت ہے۔ اگرچہ یہ ترتیب کا کام ہے جسے میں نے کبھی توجہ کے لائق نہیں سمجھا تھا۔ اس طرح کے کام صرف انہیں کو زیب دیتے ہیں جن کی کوشش اور بیکسل تحریر کی کمی کو ترتیب کے کام سے پورا کرنے کی ہوتی ہے۔ مجھے یہ قطعی زیب نہیں دیتا کیونکہ اتنے بہت سے ادبی مسائل پر لکھنے کی تڑپ میں اپنے اندر محسوس کرتا ہوں اور یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ شاید پہاڑ اٹھانے کی سکت مجھ میں تاہنوز موجود ہے اور یادداشت کے سوتے بھی ابھی تازہ دم ہیں۔ میں نے جہاں کہاں اپنی اس سکت اور اس یادداشت سے خوب خوب کام لینے کی سعی کی ہے۔ تاکہ میرے قارئین میرے اور دوسروں کے مرتبہ کاموں کی نوعیت اور فرق کو کوئی ’خوبصورت‘ نام دے سکیں۔

میں نے پہلی جلد میں ’تنقید کی جمالیات‘ کے عنوان سے اپنا جو مضمون شامل کیا ہے، وہ 50 صفحات پر محیط ہے۔ میں نے اس مقالے میں اپنے دلائل کی توثیق کے ضمن میں کم سے کم حوالوں کا استعمال کیا ہے۔ دماغ اتنی چیزوں سے بھرا ہوا تھا کہ دوسروں کی باتوں کو اگر بنیاد بنانے کی کوشش کرتا تو اپنی کئی ضروری باتیں تشنہ رہ جاتیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ کوئی بڑا کارنامہ ہے۔ البتہ طلباء اور اساتذہ کی ضرورتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ مقالہ یقیناً مفید مطلب ثابت ہوگا۔ میں اردو ادبیات کا استاد ہوں۔ اس لیے بھاری بھر کم عنوانات پر تو کافی کچھ لکھ چکا ہوں۔ اب کہیں نصابی موضوعات و مسائل کی طرف توجہ کی ہے۔ ’ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ‘

بھی اسی نوعیت کی ایک کوشش تھی جو تنقید کی جمالیات، جیسے بسیط کام کے پہلو بہ پہلو اپنی تکمیل کے مرحلے میں ہے۔

اس جلد کا موضوع بھی کم از کم نصابی ضرورت کے تعلق سے خاص توجہ کا مستحق ہے۔ جمیل جالبی، محمد ہادی حسین، محمد یونس، سجاد باقر رضوی اور وہاب اشرفی نے کلاسیکی شعریات و تنقید پر نہایت عمدہ کام کیے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے ارسطو کی فن شاعری (Poetics) کا ترجمہ کیا اور اس پر ایک بسیط مقالہ بھی قلم بند کیا۔ جو یقیناً ایک مستقل حوالے کا حکم رکھتا ہے۔ فاروقی کا ارسطو، عزیز احمد اور جمیل جالبی سے زیادہ واضح اور شفاف ہے۔ فاروقی کی تنقید کا کمال یہ ہے کہ دو ہزار برس پہلے کا ارسطو، آج کا ارسطو معلوم ہوتا ہے۔ فاروقی کے دلائل، توضیحات اور تعبیرات قدرے نئی ہیں۔ ان کے جوازوں میں اختلاف سے زیادہ اتفاق کا پہلو نمایاں ہے۔ اتفاق کے لیے بھی مطالعے کے ایک وسیع تر پس منظر کی ضرورت ہوتی ہے جس کی فاروقی کے خزانے میں کوئی کمی نہیں ہے۔

فاروقی ایک نقاد ہی نہیں، شاعر اور فکشن نگار بھی ہیں۔ ان کی تنقید کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ مسائل کے حل کی طرف جتنی مائل ہوتی ہے اس سے زیادہ مسائل پیدا کرتی ہے۔ جو ہمیشہ ہمارے ذہنوں کو تحریک بخشتے ہیں اور جن سے گفتگو کے نئے درجے کھلتے ہیں۔ فاروقی کی تنقید ایک مضطرب ذہن کی تنقید ہے۔ جس کے مطالعے کا کوئی ٹھکانہ نہ ہو اور جو ہمیشہ کرید کی طرف مائل رہتا ہو اس کی جستجوئیں کبھی مائد نہیں پڑتیں۔ فاروقی کو ہمیشہ تازہ دم رہنے اور اپنی طرف متوجہ کرنے اور دوسروں کے ذہنوں میں قائم رہنے کا ہنر آتا ہے۔

گوہلی چند نارنگ کے 'دامن وصل' کی وسعت بھی بے کنار ہے۔ یونان قدیم سے زیادہ انھیں مشرقی شعریات اپنی طرف مائل کرتی ہے۔ ہندوستانی لوک روایت، سنسکرت جمالیات، لسانیات اور لسانیات سے متعلق وہ تمام تصورات جن کا شمار اسلوبیات، معنیات، معنویات اور نشانیات کے ذیل میں کیا جاتا ہے، نارنگ کے ذہن کے لیے محرک خاص کا حکم رکھتے ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات کے مباحث کے علاوہ تہذیبی شعریات کی روشنی میں جس نوعیت کی عملی اور اطلاقی تنقید کی مثالیں انھوں نے پیش کی ہیں وہ نہ صرف اول درجے کی ہیں بلکہ ایک ایسے نئے طریق کار سے متصف بھی ہیں جس کی اپنی معنویت اور اپنا عمل ہے۔ جلد ہذا میں گوہلی چند نارنگ کے تحریر کردہ دو طویل مقالات بھی شامل ہیں جن میں رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، فوکو اور کرسٹیوا

کی فکریات کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے۔ یہ وہ نام ہیں جنھوں نے مغربی شعریات کو منجانب ہی نہیں پیچیدہ تر بھی بنایا ہے۔ اب تھیوری کو مغربی شعریات کا جزو لاینفک سمجھنے کی ضرورت ہے۔ نارنگ کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ جس موضوع پر انھیں لکھنا ہے اس کی توجہ میں کوئی کورس رہتی نہ رہے اور تنقید کا حق بھی ادا ہو جائے۔ نارنگ صاحب اسلوب ہیں لیکن اسلوب کے پرستار نہیں ہیں۔ ان کے معروضی طریق کار میں ان کا اسلوب کبھی مانع نہیں آتا۔ اگرچہ پس ساختیاتی مفکرین کو ساختیات و پس ساختیات والی جلد میں ہونا چاہیے لیکن میں نے محسوس کیا کہ مغربی شعریات/مغربی تنقید کے سفر کو اگر آئی۔ اے۔ رچرڈ زاورٹی۔ ایس۔ ایلٹ پر ختم کر دیا جائے گا تو ایک بڑی کمی رہ جائے گی۔ میں نے اس جلد میں رجحانات کو بنیاد بنانے کے بجائے محض ان سربراہان دانشوروں ہی کو منتخب کیا ہے جن کی نوعیت ساختیات و پس ساختیات کے ذیل میں اساتین کی ہے۔

پہلی جلد میں جن حضرات کے مقالات کو شامل کیا گیا تھا، ان سے معذرت خواہ ہوں کہ ان کے باب میں اظہار تشکر کا ایک فریضہ منصبی ادا کرنے سے رو گیا تھا۔ میں قلب گاہ کی گہرائیوں سے ان کا ممنون ہوں، نیز ان تمام ارباب دانش کا جن کی شمولیت نے زیر نظر جلد کو غیر معمولی وقعت بخشی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، میں نے ان جلدوں میں اپنی تحریروں کے ذریعے اپنی موجودگی بھی درج کرنے کی کوشش کی ہے۔ تحریر کے عمل سے میری جذباتی وابستگی ہے۔ پڑھنا اور لکھنا میری کم زوری بھی ہے۔ میں کسی ایک دن بھی اپنے اس روزمرہ سے غفلت نہیں برت سکتا۔ میں یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ میں اپنے سفر میں قطعاً تنہا ہوں۔ مجھے یمن سے غرض ہے نہ میسرہ سے۔ اس گروہ سے کوئی دلچسپی ہے نہ اس گروہ سے۔ میں اپنے بزرگوں کے علم کا قابل ہوں، انھیں بے حد عزیز رکھتا ہوں۔ ان کے کاموں کی قدر کرتا ہوں۔ اس لیے نہیں کہ مجھے ان سے کچھ توقع ہے۔ توقع اسے زیب دیتی ہے جو اپنی کیوں، کمزوریوں کو ارباب حل و عقد کے سامنے مجاہدہ ریزی کے پردے میں چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میری کیاں، کمزوریاں میری طاقت ہیں۔ جنھیں میں ہی اپنی مساعی سے دور کرنے کے لیے کوشاں رہتا ہوں۔ عزت نفس وہ پونجی ہے میں جسے کسی قیمت پر بھی کھونے کے لیے تیار نہیں ہوں۔ مجھے اپنی ذہنی آزادیاں عزیز ہیں جنھوں نے مجھے غیر معمولی سکون بخشا ہے۔ ایک بار پھر اپنے معاونین اور اپنے

مغربی شعریات: مراحل و مدارج

زندگی نبی اور دنیا نبی یا جسے کائنات نبی کہا جائے، ایک دانش ورانہ عمل ہے، انسان کسی چیز کی ہیئت و ماہیت یا اس کے خوب و زشت کا پتہ لگانے کے لیے حواس اور جذبے سے کام لیتا ہے یا پھر اپنی عقل اور اپنے شعور کو رہنما بناتا ہے۔ حیات و کائنات اور اس کے حقائق جتنے واضح اور نمایاں دکھائی دیتے ہیں، اتنے ہی وہ پیچیدہ اور مبہم بھی ہیں۔ فلسفیوں کے نزدیک، اسی لیے، تمام موجودات عالم ایک سربستہ راز کا حکم رکھتے ہیں۔ ہر فلسفی اپنے علم، اپنے تجربے اور اپنے ذوق کے مطابق ان کی گرہ کشائی کرتا رہا ہے۔ تنقید کو بھی فلسفہ ادب کا نام دیا گیا ہے۔ زندگی کی طرح تخلیقی ادب بھی ایک پیچیدہ شعبہ ہے۔ تخلیقی ادب کے تعلق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کتنا شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور کتنا لاشعوری عمل کا، یعنی اس کی ترکیب و تشکیل میں ہمارے ارادے کو کتنا دخل ہوتا ہے۔ تاہم اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار کا نام ہے۔ چون کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار ہے، اس لیے ابہام اس کا مقدر ہے۔ علاوہ اس کے تخلیقی ادب کی زبان بھی عام مروجہ زبان کے برخلاف مجازی اور تخلیقی ہوتی ہے، اس لحاظ سے اس کی معنوی پیچیدگیاں اور بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کی تفہیم و تعبیر کے مسئلے نے ادبی دانشوروں اور جمالیاتی مفکرین یا فلسفیوں کو ہمیشہ اپنی طرف متوجہ رکھا ہے۔ تفہیم ادب میں درج ذیل سوالات کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے:

الف: ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟

ب: ادب کا مقصد کیا ہے، درس یا تفریح؟

ج: کیا تخلیق فن میں فیضان کا بھی کوئی دخل ہوتا ہے؟ یا وہ محض وجدان کی کرشمہ سازی ہوتی ہے؟

کرم فرماؤں کا دل کی گہرائیوں سے ممنون ہوں اور بالخصوص پروفیسر احباب حمید (اورنگ آباد) کا شکر گزار ہوں، جنہیں میں ہر دم سے یہ کہہ کر دیتا ہوں کہ یہ آخری زحمت ہے۔ اسے وہ میرا سکیہ کلام کہنے لگے ہیں۔ یہ چیز بھی ان کی محبت اور میرے لیے نیک جذبے کی مظہر ہے۔ ہم ایک دوسرے کے لیے ایک ہی خاندان کے فرد ہیں۔ یہی دعا ہے کہ خدا اس اس رشتے کو اور زیادہ استحکام بخشنے۔ خواجہ محمد اکرام الدین، قاضی عید الرحمن ہاشمی، صادق، ابن کنول اور محمد نعمان خان کی محبتیں اور نیک خواہشات میرے لیے قدم بہ قدم مشعل راہ کا کام دیتی رہیں۔ یہ ان احباب اور کرم فرماؤں کی قلیل ترین فہرست ہے جو ہنسی بھی قلیل مہلت عمر کے لیے کافی ہے۔ اس فہرست میں ایک نام اور شامل کرنا چاہوں گا اور وہ ہے پروین شیر کا۔ جو ایک منفرد تخلیق کار رہی نہیں ہیں، ایک اہم مصور بھی ہیں۔ ان کی طبیعت کے اخلاص، ان کی ہم دردانہ فہم، انسان دوستی جیسی عظیم قدر پر ان کا ايقان میرے اس تصور کی توثیق کرتا ہے کہ انسانیت ابھی باقی ہے۔ ان گہرے اور گہنا ٹوپ اندھیروں میں کہیں نہ کہیں کوئی روشنی کی کرن چھپی ہوئی ہے جو ان لوگوں کو جھلانے کے لیے کافی ہے جو زندگی اور اس کے پیش و پس میں ہزاروں ہزار امکانات کو نمودار ہونے دیکھنے سے محذور ہیں۔ کیونکہ انسان وہی دیکھتا ہے جو دیکھنا چاہتا ہے، وہی سنتا ہے جو سننا چاہتا ہے۔ ایک فرد ہی نہیں وہ قوم جو دوسروں کو سننے کے لیے تیار نہیں ہوتی اور اپنی سماعتوں کو صرف اور صرف اپنے لیے مخصوص کر لیتی ہے اس کا زوال یقینی ہے۔ ہمارا سب سے بڑا البیہ یہ ہے کہ ہم اپنے زوال کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں، جو خود ہماری بدتوفیقی اور عاقبت ناشناسی کی سزا ہے۔

عشق اللہ

- د: تخلیقی ادب، دوسری تحریروں سے کیوں مختلف ہوتا ہے؟
 و: تخلیقی ادب کی تشکیل کے پس پشت وہ کون سی قوتیں ہیں جو بروئے کار آتی ہیں؟
 ز: شعوری اور لاشعوری محرکات کے علاوہ خارجی عوامل کی کیا حیثیت ہے؟
 ح: ادب شخصیت کا اظہار ہے یا یہ محض ایک بھرم ہے۔
 ج: ہیئت اور موضوع کے تعلق کی کیا اہمیت ہے؟ یہ دونوں علاحدہ درجات رکھتے ہیں یا ان میں کوئی نامیاتی ربط بھی ہے جو انھیں ایک وحدت میں باندھ دیتا ہے۔
 ط: ادب میں اظہار کی منطق یا اظہار کی نفسیات، ہیئت، موضوع اور نشائے مصنف (intention) کو کس کس طور پر متاثر کرتی یا کر سکتی ہے؟
 ی: تخلیقی ادب میں روایت اور انفرادیت کی کیا اہمیت ہے؟
 ک: تخلیقی ادب کی زبان اور درواجی زبان میں کس نوعیت کا فرق ہوتا ہے؟
 ل: کسی بھی تخلیقی فن پارے میں واقع ہونے والے ابہام کا جواز کیا ہے؟
 اس طرح کے اور بھی کئی سوالات ہیں، جن کی بنیاد پر مغربی شعریات کی تشکیل ہوئی ہے یا ان میں بعض سوالات وہ ہیں، جنہیں سب سے پہلے یونان اور پھر روم کے جمالیاتی مفکرین نے اٹھایا اور ان کے جواب بھی فراہم کرنے کی سعی کی۔

شعریات کیا ہے؟

تقدید، ادب کا علم ہے اور تقدید کا علم شعریات ہے۔ وہ شعریات جس کی تشکیل تخلیقی شہ پاروں میں مضمر فنی رموز سے ہوئی ہے یا علمائے ادب نے ادبی تنصیم کے عمل میں بعض ایسے عناصر کی نشاندہی اور انھیں کوئی نام دینے کی کوشش کی جنہیں روایتی نظام بدعیات نے کبھی اپنا مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ ماہرین جمالیات، فلسفیوں، ادبی نقادوں اور لسانیاتی مفکرین نے شعریات کی حدود کو وسیع کیا، اسے زندگی سے ربط دے کر زیادہ معنی خیز بنایا۔ تخیل کی کارکردگی، لاشعور کے عمل اور تخلیقی عمل کی باریکیوں کے تعلق سے جو دریافتیں ہوتی رہیں، شعریات کے دائرے کو ان سے غیر معمولی وسعت ملی۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات ایک متحرک مینہ ہے اور جس میں ہمیشہ نشوونمو کے آثار پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ شعریات ہی نہیں جتنے بھی شعبہ ہائے علوم ہیں ان کا مقدر ہی تغیر ہے۔ جن میں ہمیشہ ترمیم اور اضافے کی گنجائش قائم رہتی ہے۔ ہر علم تجربیات انسانی

کی بنیاد پر ہی اپنی تنظیم اور پھر از سر نو تنظیم اور پھر از سر نو تنظیم کرتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ ایک ایسا سلسلہ جاریہ ہے جس کا کوئی اختتام نہیں ہے۔ اس سیاق میں شعریات محض چند فنی تکنیکوں، لفظی ہیراپیوں نیز محض نظام بدعیات کا نام نہیں ہے۔ جو انسانی تجربوں اور جذبول کو قدرے نامانوس بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہیں، یہ غیر مبدل صیغے نہیں ہیں۔ ان میں بھی ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ نفس انسانی کا ایک تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ ہمیشہ ایجاد و اختراع کی طرف مائل رہتا ہے۔ مختلف علوم انسانیہ ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ اخذ بھی کرتے رہتے ہیں۔ جہاں روز بہ روز ان کی اپنی تخصیصات قائم ہوتی رہتی ہیں، انھیں میں سے دوسرے علوم کے برگ و بار بھی پھوٹنے لگتے ہیں۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ تمام علوم ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی۔ شعریات نے ہمیشہ دوسرے علوم اور ثقافت کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے روشنی اخذ کی ہے۔ جو لوگ فن اور اس کی روایت کو جلد خیال کرتے ہیں وہ ادب کی اس پوری عالمی تاریخ کو جھٹلاتے ہیں جو صرف اس بنا پر تنوع کی حامل ہے کہ روایات کو مسلسل سرچشمہ حیات سمجھنے والے اور روایت یعنی شعریات کی روایت سے خوف نہ کھانے والے شعرا سے کوئی دور خالی نہیں رہا۔ اردو شعریات کو جس طرح ہند، عرب اور ایران کے علاوہ وسط ایشیا میں فروغ پانے والی تہذیبی زندگی اور ان میں نمونہ پانے والے فنی سانچوں اور لسانی ساختوں کے تناظر سے علیحدہ کر کے کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ اسی طرح مغربی شعریات کی جڑیں بھی یونان و روم کی سرزمینوں میں پیوست ہیں اور جو مسلسل نشوونمو پاتی رہیں۔ حدیں ٹوٹتی رہیں بنتی رہیں، بہت کچھ رو ہوتا رہا بہت کچھ بحال ہوتا رہا اور یہ سلسلہ پورے زور و شور سے ہمارے ان ادوار میں بھی جاری ہے۔

یونان میں جو شعریات بعد ازاں کسی قدر ایک معقول شکل میں نکھر کر سامنے آئی اس کا فروغ مثنوی صورت میں ہوا تھا۔ کسی بھی زبان کی شعریات کو ایک اطمینان بخش سطح تک پہنچنے میں صدیاں لگ جاتی ہیں۔ کیونکہ ابتدائی مراحل میں ہر زبان کا ادب سخی اور زبانی فن کا نمونہ ہوتا ہے۔ تحریر تک پہنچتے پہنچتے اس کے لفظی نظام اور ادائے خیال کے طریقوں میں کافی تبدیلیاں واقع ہو چکی ہوتی ہیں۔ پانچویں صدی تک کا یونانی ادب زبانی تھا اور زبانی ادب کے، مولوں یا اس کی غیر منظم، شعریات کی کوئی منظم تاریخ بھی نہیں تھی اور نہ ہے۔ ہمیں محض چند مختلف کتابوں، نظموں، ڈراموں اور مکالمات ہی میں کچھ مختلف سطروں میں بکھرے ہوئے بیانات

سے سابقہ پڑتا ہے جن میں اس شعریات کی طرف بنیادی اشارے ملتے ہیں جو ان سے متعلق ادوار میں بحث کا خاص موضوع تھے۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات اصلاً شاعری کی تخلیقی گراں رہے۔ یعنی وہ اصول و ضوابط، فنی محاسن اور تخلیقی مضمرات جن کا تعلق صنائع بدائع سے ہے۔ جن کی بنیاد پر شعرتو واقع نہیں ہوتا، شعر کو ایک انوکھی تنظیم ضرور ملتی ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ انھیں مضمرات کی بنا پر شعر واقع ہوتا ہے تو ان مضمرات کو بھی جامد نہیں کہا جاسکتا۔ انھیں بہر دور دانستہ یا نادانستہ یا محسوس و غیر محسوس داخلی اور خارجی عوامل اور مقتضیات کی بنیاد پر نظر انداز بھی کیا جاتا رہا ہے اور انھیں نت نئے معنی بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر علم کی طرح پہلے پہل شعریات کی حیثیت ایک سیدھے سادے علم و عمل کی تھی۔ آہستہ آہستہ اس میں وجدیگی واقع ہوتی رہی شعریات کو کھل ترین لفظوں میں ادب کی جمالیات یا اس ادبیت سے بھی موسوم کر سکتے ہیں جس کی تعریفیں ہمیشہ بدلتی رہی ہیں۔ اس کے تقاضے بھی بدلتے رہے ہیں اور اس کے تشکیلی مضمرات کے بارے میں کسی حتمی تصور کا تعین بھی نہیں کیا جاسکتا۔ میں یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ کہیں ہم شعریات کی بحث میں جمالیات اور ادبیت کے تصور کو شامل کر کے اپنی مشکل میں اضافہ تو نہیں کر رہے ہیں؟ یہ ایک یقیناً بحث طلب مسئلہ ہے۔

قدیم عہد یونان و روم اور شعریات کی بنیاد سازی

ہومر کے دور میں یونانی تہذیب اپنی ترقی کے ابتدائی مراحل میں تھی۔ ادب کے مقابلے میں سفال گری اور بت سازی کے علاوہ دعوات کے فن نے کافی ترقی کی تھی۔ یونانی تہذیب ابھی فروغ ہی پا رہی تھی اور ایشیائی تہذیب نہ صرف اس سے قدیم تھی بلکہ آرائشی اور اخلاقی فنون میں وہ اس سے بہت آگے تھے۔ یونانیوں نے ایشیائی تجربات اور تکنیکوں کے مخزن سے بہت کچھ اخذ کیا۔ لیکن بقول اسکات جیمز زبان اور ادب کے معاملے میں یونانیوں نے اپنے ہی سرچشموں کو بنیاد بنایا۔ ان کے آرائشی فن میں جن تکنیکوں کا استعمال ملتا ہے وہ ان کی شاعری میں استعمال کردہ تکنیکوں سے زیادہ ترقی یافتہ اس بنا پر ہے کہ ایشیائی تجربات کی مثال ان کے سامنے تھی۔ یونانیوں کو اپنی زبان، ادب اور وہ اساطیری سلسلہ نسب مایہ افکار تھا جس سے ان کے عقائد وابستہ تھے۔ فطرت، ان کے لیے ایک کھلا ہوا کتب حیات تھی بلکہ اسے ایک مذہب کا

درجہ حاصل تھا۔ ہومر اور ہسیڈ کی نظموں میں بھی مذہب کے تئیں جو جذبات ملتے ہیں انھیں اس معاشرے کے عمومی میلان کا گماندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن ادب کا مقصد اپنے غالب عنصر میں تفریح مہیا کرنا تھا تا کہ سیتی آموزی۔ کم و بیش یہی صورت مقبول عام ڈراموں کی تھی جن میں دیوتاؤں کو کردار کے طور پر پیش کرنے کی ایک رسم سی قائم ہو چکی تھی۔ یہ رسم ان بے شمار ڈراموں کی روایت سے چلی آ رہی تھی جن میں ازمنہ قدیم سے دیوتاؤں کی خوشنودی یا عوام کی تفریح کا پہلو حاوی تھا۔ اس کے علاوہ عوامی و فنی اور جذباتی میلانات کے پیش نظر اور جذبہ حب الوطنی کے تحت ان ڈراموں کا مقصد عوام کے اندر اخلاقی اور وطنی احساسات کو متحرک کرنا بھی تھا۔ اسکات جیمز نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ پانچویں صدی کے آخر میں شعری کارنامے مذہبی صحائف کی طرح متحرک سمجھے جاتے تھے۔ شعرا کو خدا کے ان منتخب بندوں کا درجہ حاصل تھا جنھیں خدا نے پیغام رسانی کا کام سونپا ہے۔ دوسری طرف وہ نئے شعرا تھے جن کے لیے تفریحی مقصد کی نسبت اخلاقی درس کی زیادہ اہمیت تھی۔

یونانی ادب میں چھٹی صدی قبل مسیح سے شعریات کی طرف رغبت کا سراغ ملتا ہے جو محض بکھرے ہوئے اشاروں کی شکل میں ہے۔ ڈیونفیز اور ہیراکلیطس کے اُن خیالات میں شعریات کی ایک ترقی یافتہ صورت ملتی ہے جو انھوں نے ہومر کے اخلاقی رویے کو بنیاد بنا کر کی تھی، جس کا دفاع تھسیکیز اور ایناکساغورث نے یہ کہہ کر کیا کہ ہومر کے رزبے نمیشی تعلیم کے متقاضی ہیں۔

ہومر کے علاوہ ہسیڈ، ڈیونفیز، پنڈار اور جیورجیاس کی تحریروں میں جس شعریات سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ اسے آگے چل کر باقاعدہ تنقید نے مہادیات کی شکل میں اپنی بحث کا اہم موضوع بنایا ہے۔ یونان قدیم کے شعرا شاعری میں اخلاقی قدر کو اول درجے پر رکھتے تھے اور یہ کہ شاعری انسانی ذہن کو ارتقاء اور منظم کرتی نیز یہ کہ وہ تمام ثقافت اور علم کا خلاصہ ہے۔ شاعری شعوری نہیں بلکہ ارادے سے بالا تر عمل ہے۔ الوہی فیضان جسے تحریک بخشتا ہے۔ شاعری کی استعداد کم ہی کو نصیب ہوتی ہے۔ شعرا کو معاشرے میں اس لیے بھی بڑا مرتبہ حاصل تھا کہ وہ اپنے فن کے ذریعے دوسروں کے لیے مسرت کا ربا ان مہیا کرتے تھے اور جس فیضان کے تحت ان کی شعری جس متحرک ہوتی تھی۔ اس سے وہ دوسروں کو بھی مستفیض کرتے تھے۔ سوفسطائیوں سے قبل شاعری کے تعلق سے ماہیت اور مناسی کے سوالات پر سنجیدگی سے غور بھی نہیں کیا جاتا

تھا۔ البتہ ایلیٹ کی افادہ روئیں کتاب میں انگریز کی طلائی ڈھال پر فن کارانہ صنای کی طرف جو اشارہ ہے اس کا اطلاق شعرو فن پر بھی کیا جاسکتا ہے۔
اور مل کے پیچھے کی زمین کا رنگ سیاہ تھا۔
ایسا گمان ہوتا تھا جیسے وہ جوتی ہوئی زمین ہے۔
حالانکہ اس (ڈھال) پر سونے کی نقاشی تھی
جو اس کی صنعت گرانہ مہارت کا اعجاز تھا۔

محولہ بالا اقتباس میں صنعت گرانہ مہارت کے کمال کی طرف اشارہ ہے کہ باہر صنای نے کس فنکاری سے سونے کے زردی مائل رنگ سے سیاہ رنگ کا تاثر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔
ہومر کا کہنے کا مقصد یہ تھا کہ معمولی کو غیر معمولی اور معمولی کو کس طور پر خصوصی میں بدل کر اسے ایک نئی چیز کا قالب دیا جاسکتا ہے۔

شعریات کی تشکیل کے ابتدائی مراحل میں شاعروں اور طریہ نگاروں نے تنقید و استاب کا جو رویہ اختیار کیا تھا اور جن بحث طلب امور کو انھوں نے عنوان بنانے کی کوشش کی تھی ان کی گونج بہت بعد کے زمانوں تک سنائی دیتی رہی بلکہ بعض مسائل کسی نہ کسی دور اور کسی نہ کسی شکل میں اپنی معنویت کا ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں۔ مثلاً ارستوفیز کا اپنے ڈراموں میں عصری زندگی پر تنقید کرنے کا رویہ یا یہ کہ اچھے یا بچے شعرا تو مرکب مگے اور جو جھوٹے ہیں وہ زندہ ہیں، ارستوفیز مواد کی کمی پر بھی معترض ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید شعرا ایسے بھول، چٹیاں ہیں جو بے اثر ہیں، ایسی کوری ہوائیں ہیں جن میں صرف کھٹکتی ہوئی آوازیں ہیں نیز پرندوں کی آوازیں جو کرخت اور ناگوار ہیں اور جنھوں نے اصل کو نسخ کر کے رکھ دیا ہے۔ ارستوفیز، سقراط کے خیالات پر بھی وار کرتا ہے اور اس کے فکری رویے کو thinking shop کہتا ہے نیز اسے ایک معقول فلسفی کے بجائے ڈھکوسلے باز کے نام سے یاد کرتا ہے۔

ان ادوار میں بقول اسکات جیمس:

"ارتقا پسندوں کی طرح سونپائی اعلیٰ درجے کے نقاد تھے۔ جبکہ عظیم سے قبل اسی صدی میں نہایت جدت پسند تھے اور سماجی فلسفی بھی۔ انھوں نے فن، مذہب اور سوسائٹی کے تعلق سے بلاخونی کے ساتھ اس قسم کے سوالات اٹھائے کہ انسانی ہستی کیا ہے؟ اچھا کسے کہتے ہیں؟ علم کیا ہے؟ نیکی کیا ہے؟ علاوہ

اس کے ظلم یا خطابت کیا ہے؟ اسلوب کیا ہے؟ شاعری کا کردار، مقصد اور تعلق کیا ہوتا ہے؟"

اسکس، یورپیڈیز، ارستوفیز کے علاوہ افلاطون کے مقاصد کی فہرست میں ملک و قوم کے لیے یونان کے شہریوں کی تربیت کا درجہ اوّل تھا۔ ایک 'مثالی ریاست' کی تشکیل ان کا خواب تھا۔ تاہم فلسفوں اور بالخصوص افلاطون کے مقابلے میں شعرا نے بعض ایسی آزاد یوں کو روا رکھنے کی ضرورت کوشش کی تھی اور کرتے رہے تھے جو انھیں ایک مکمل اخلاقی اور فلاحی مبلغ بننے سے باز رکھتی تھی۔

۰۰

یورپیڈیز اور اسکس فنکار کی ذمہ دارانہ حیثیت سے پوری طرح آگاہ تھے اور انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک بہتر درجے کے فن کے لوازم کیا ہوتے ہیں۔ یورپیڈیز اپنے رویوں میں کسی حد تک خمیر کی آزادی کی طرف مائل تھا اور اسکس کا شمار اس حلقے میں ہوتا ہے جو روایت پسند تھا۔ اس سلسلے میں ارستوفیز کے ڈرامے Frogs میں ڈیونی کس، یورپیڈیز اور اسکس کے درمیان جو جھگڑا ہے، اس میں شاعری کے تعلق سے جو سوال اٹھائے گئے ہیں، وہ بنیادی ہیں۔ جیسے اس سوال کے جواب میں کہ "کس خاص بنیاد پر کسی شاعری کو تحسین کے لائق سمجھنا چاہیے؟" یورپیڈیز کہتا ہے:

"اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا طرز عمل درست ہے اور اگر وہ قوم کے لیے مفید ہے۔ بعض لحاظ سے اس کا مقصد انسان کو بہتر بنانا ہے۔"

اس طرح فن کار کا ایک مقصد قومی اور سماجی فلاح کے ساتھ وابستہ ہے۔ دوسرے کا تعلق اخلاقیات سے ہے۔ یورپیڈیز کا کہنا بھی یہی ہے کہ فن کار کو سماجی حقائق کا علم و احساس ہونا چاہیے اور یہی علم و احساس تخلیقی فن کی اساس بھی ہے لیکن جہاں تک متداول روایات کا تعلق ہے یورپیڈیز انھیں سوال زد کرتا ہے اور ان کے مقابلے پر اپنا ایک نیا نظریہ زندگی رکھتا ہے۔ زندگی اور ادب کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے ڈرامائی فن میں اس کا میلان روزمرہ زندگی کی پیش کش کی طرف تھا، ایک جگہ کہتا ہے:

"I put things on the stage that come from daily life and business."

”میں اس کا ہر ایک جزیرہ پیش کرتا ہوں جو روزمرہ کی زندگی اور کارگزاری سے
معلق رہتی ہیں۔“

اس کے برعکس اس بات کا قابل نہیں کہ ادب سب کے لیے ہوتا ہے۔ ادب کو
مخصوص اور منتخب لوگوں تک محدود ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر وہ شاعری میں روزمرہ استعمال میں آنے
والی زبان کے حق میں نہیں تھا۔ شاعری، اس کی نظر میں، اعلیٰ طبقے کی چیز ہے کیونکہ وہی بہتر سخن
سیاس بھی ہوتے ہیں۔ ایک روایتی یونانی ہونے کے باوجود اس کے فلسفے اس کے اخلاقیات کی پابندی بھی
ضروری سمجھتا تھا۔ بہترین شاعری وہ ہے جس میں خدا یا سورماؤں کی حمد و ثنا کی گئی ہو۔

یونان میں ایک ایسے دانش ور اور ترقی پسند طبقے کی فکر بھی فروغ پاری تھی جو مردہ تو ہوتی
تصورات اور دیوتاؤں کے تئیں ان کے عقائد کو باطل خیال کرتا تھا۔ یورپیڈیز روایتی اخلاقیات
اور موضوعات کی تحریر، روایتی مذہب، عورت زبان کے بارے میں مقبول عام خیالات کے
خلاف تھا۔ وہ ارسٹوفینز کی زبان سے کہلاتا ہے:

”مردہ ہمیں کم از کم آدمی کی زبان کا استعمال کرنا چاہیے، یعنی فن کار کی زبان ایسی سادہ اور
سچ ہونا چاہیے جسے ایک عام اور کم علم انسان بھی آسانی سے سمجھ سکے۔“

یورپیڈیز کے لیے فن کار کسی التباس کا خالق نہیں ہوتا، وہ اس حقیقت کو بروئے کار لاتا ہے
جس کا مشاہدہ وہ اپنے اطراف میں کرتا ہے۔ تحریک بھی اسی زندگی سے پاتا ہے جو اس کے
اورد گرد و رواں دواں ہے تاکہ وہ زندگی جسے تخلیق یا قوت واہمہ نے مفلح کیا ہے۔ یورپیڈیز کے
برعکس اس کے خارجی زندگی کے حقائق کی نمائندگی کو ادب کے لیے ضروری خیال نہیں کرتا۔ وہ
یورپیڈیز ہی تھا جس نے شعریات کی بنیادیں وضع کرتے ہوئے تریسیل کی ضرورت اور اہمیت پر
بھی زور دیا۔ اپنے کرداروں کو جدید طرز پر سونپنے کی ترغیب دی۔

جس طرح شاعری پڑھنے کی چیز کم بلکہ بے حد کم اور سننے سنانے کی چیز زیادہ تھی۔ نثر کا
تعلق بھی محض تقریر یا خطاب سے تھا۔ خطیب کو ایسی (بدیہیاتی) زبان اور الفاظ کے ایسے
ذخیرے، لہجے کے اتار چھاؤ، لفظی مترادفات اور استعاراتی پیرایوں کو اختیار کرنا پڑتا تھا کہ وہ
آن کی آن میں دوسروں کو اپنی طرف مائل کر سکیں۔ تقریر مرعوب کرنے اور کسی بھی ’پیغام‘ کو
زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا ایک عام ذریعہ تھی، لیکن یہ سعادت، اہل یونان کی نظر
میں، شعرا کی طرح ہر کسی کو دروایت نہیں کی گئی ہے۔ مقررین اپنے زور استدلال اور زور خطابت

سے وہ چیزیں منوالینے تھے جنہیں وہ حق اور سچ خیال کرتے تھے۔ اس سلسلے کے خطیبیں کلاسیکی
عدلیوں اور اسٹیج میں خاص مقام تھا۔ جدید لسانی مباحث میں بھی جہاز کی اپنی جگہ اور ہونے کے
باوجود زبان کی ادائیگی اور حتیٰ کہ فریق مخالف یا موافق کی بدن کی زبان اور اس کی حرکات و
سکناات بھی استدلال کی قدر کو زور آور بنانے کے لیے بے حد کارگردہ رہے تھے۔ نثر کی ضروریات
کی تشکیل میں ارسطو اور اس کے بعد اعلیٰ روم کے دانش وران نے اہم کردار ادا کیا تھا جن میں
ہورس اور لاناہانس کے علاوہ کوئنٹیلین کا بھی ممتاز درجہ ہے۔

00

حیات و کائنات یا ادب سے متعلق سقراط، افلاطون اور پھر ارسطو نے کلی متفرق نوعیت کے
سوالات قائم کیے تھے۔ انھوں نے شعریات کی بنیادیں بھی وضع کیں۔ سقراط کا رویہ سادہ جاتی اور
اخلاقی تھا جس کے نزدیک مادی زندگی میں افادیت اور اخلاقی زندگی میں نیکی کی خاص اہمیت
تھی۔ اسی طور پر اس کا نظریہ جمال بھی افادیت ہی کے ساتھ مربوط تھا۔ اس نے مختلف شعبہ
ہائے زندگی کے جو درجات متعین کیے تھے، ان میں شعرا کو چھٹے درجے پر رکھا تھا۔ گویا سماجی
زندگی میں افادہ نظر سے ان کی اہمیت اور دیگر افراد سے کم تھی۔

سقراط Socrates کے علاوہ پرمینڈیز، انیکی ڈوکیو جیسے فلسفیوں کی آراء و خیالات کی
بڑی قدر و قیمت تھی۔ جو ریاس، انی فون اور لیساس جیسے خطیب بھی تھے جنہیں معاشرے میں
اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ فیڈیاس اور پولی کنٹوس جیسے فن کار اور اس کے سونو کلیو، ہیریڈیز اور
ارستوفینس جیسے غیر معمولی ڈرامہ نگاروں نے یونانی ادب کو معیار کی بلند تر سطح تک پہنچا دیا تھا۔
لیکن ارباب دانش کے لیے فن کے جمالیاتی تقاضوں کے برخلاف یونانی معاشرے کے نزدیک
اخلاق اور ذوق کی اصلاح کا مسئلہ زیادہ اہم تھا۔ سقراط کے لیے بھی جذبات کی کوئی خاص
قدرت نہ تھی۔ صداقت کی تلاش میں بھی وہ جذبات کے دور کو پرے رکھتا ہے۔ وہم و التباس اور
غیر عقلی رویوں کے خلاف اس کی زندگی ایک رزم نامے سے کم نہ تھی۔ اس نے ان تمام عقائد
رسومات، عقائد اور معتقد تصورات کو چیلنج کیا، جو ایک منضبط اور اخلاق مند سماج کی تشکیل میں
سب راہ بنے ہوئے تھے۔ ضمنی طور پر ادب کی مابیت اور غافل کے سیکے کو بھی بیت کا سوسنوس نکالا
جاتا تھا۔ ادب کی قدر سقراط اور دیگر فلسفیوں کے نظر میں سوسائٹی کے ساتھ مربوط تھی۔
سقراط کے تمام خیالات کا محور و مرکز سوسائٹی کی صلاح تھا اور اسی نظر سے کا اخلاق و خوب و فحش

کی قدرتی کے ذیل میں بھی کرتا ہے۔

ستراط کا یہی وہ نقطہ نظر ہے جس نے اس کے عزیز شاگرد افلاطون Plato پر بھی گہرا اثر قائم کیا۔ افلاطون بھی ایک سماجی معلم اور اخلاقیات کا ایک بڑا علم بردار تھا۔ شاعری کے تعلق سے اس کے تصورات اس کے مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی کے ساتھ ملتی ہیں۔ اس کے نزدیک تمام اشیائے موجودات خود مکملی حقائق نہیں ہیں بلکہ یہ محض یعنی جوہروں (ideal essences) کے عکس ہیں اور یہ جوہر غیر مبدل اور مطلق ہیں جب کہ مادی کائنات ہمیشہ بدلتی رہتی ہے، اس میں استقلال ہے نہ استقامت۔ افلاطون کے نزدیک شاعر محض اس عکس اور اس التباس (illusion) کی نقل کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کی تخلیق نقل و نقل کا حکم رکھتی ہے اور اسی بنا پر وہ ناقص اور نامکمل ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی کریں نہیں سکتا کیوں کہ اس کے حواس کا تجربہ محض ان کے عکس ہی تک محدود ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر جھوٹا ہوتا ہے اور جھوٹ کی تبلیغ کرتا ہے اور جو سماج کو کوئی فائدہ پہنچانے کے بجائے الناس کے اخلاق کو بگاڑنے میں معاون ہوتا ہے۔ انھیں بنیادوں پر وہ کامیڈی اور ٹریجڈی پر بھی سخت قسم کی تنقید کرتا ہے۔ شاعر کو اپنی مثالی ریاست سے جلا وطن کرنے کے پیچھے بھی اس کا یہی اخلاقی نظریہ کام کرتا ہے۔

۰۰

افلاطون یہ تو کہتا ہے کہ شاعری طہانیت بھی بخشتی ہے، لیکن وہی اس کا مقصد نہیں ہے۔ شاعری کو اخلاق سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ صداقت ہی شاعری کا بیان ہے جس سے ہمیں نیکی اور راست بازی کی ترغیب ملتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں صداقت بیز شاعری قومی کردار کی تشکیل کرتی اور ریاست کے لیے مفید مطلب ہے۔ ایک اچھا شاعر، اچھا استاد ہوتا ہے۔ شاعری صداقت ہی اعلیٰ ترین صداقت بلکہ مثالی صداقت ہے۔ عدل، نیکی اور حسن وغیرہ جیسی اقدار بھی مثالی صداقت ہی کے ساتھ مختص ہیں۔

افلاطون نے جن تین بنیادوں پر شاعری کی مذمت کی ہے وہ یہ ہیں:

۱. شعری فیضان

افلاطون کو یہ اعتراض تھا کہ شعرا بہت غور و خوض کے ساتھ شعر نہیں کہتے بلکہ شاعری کی

دیوی جب ان پر مہربان ہوتی ہے تو اس فیضان کے تحت بے ساختہ ان کی زبان سے شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔ وہ سوال کرتا ہے کہ کیا فوری طور پر ادا ہونے والے جذبات و احساسات کو لائق اعتبار صداقتوں کا قسم البدل قرار دیا جاسکتا ہے؟ پھر وہی جواب بھی دیتا ہے کہ یقیناً وہ مسخر بھی ہو سکتے ہیں اگر وہ عقل کی کسوٹی پر پورا اتر سکیں۔ چون کہ ایسا ہر وقت ممکن بھی نہیں اور ہر دور میں کم تر شعرا کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری کے بجائے فلسفہ ہی معاشرے کے اعلیٰ مقاصد کا تحفظ کر سکتا ہے۔ Republic میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کی مثالی ریاست کے دروازے صرف انھیں شعرا کے لیے کھلے ہیں جو دیوتاؤں کی حمد کرتے ہوں یا ان ہستیوں کی شان میں مدح سرائی کرتے ہوں جو نامور ہیں اور معاشرے میں جن کا مرتبہ بلند ہے۔

۲. شاعری کی جذبہ انگیز اثریت

افلاطون کے عہد میں ڈرامے کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ بالخصوص، الیہ ڈرامے عوام الناس کے جذبات پر گہرا اثر قائم کرتے تھے۔ یہ اثر بجائے اس کے کہ انھیں ایک بہتر قوت فیصلہ مہیا کرے اسے معطل کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ لوگ ڈرامہ دیکھتے ہیں اور اپنے مصائب کو یاد کر کے آہ و بکا کرنے لگتے ہیں اس طرح ڈرامائی فن نئی نوع انسان کو آسودگی اور مسرت، بھم پہنچانے کے برخلاف انھیں جذبات کا غلام بناتا ہے۔

۳. شاعری کا غیر اخلاقی کردار

شاعری عموماً نیکی اور بدی ہردو کی ایک ساتھ نمائندگی کرتی ہے۔ کبھی نیکی پر بدی اور کبھی بدی پر نیکی کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ نیکی کو اکثر جڑیٹ اٹھانی پڑتی ہے۔ افلاطون کے عہد میں ہومر کے رزمیوں، ہیسڈ کی بیانیہ نظموں، پنڈار کے اوڈز، اور اسکس، سوفوکلیز اور یوری پڈز کے الیہ ڈراموں کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ انھیں دیکھ کر یہ تاثر ملتا ہے جیسے بدکاری کوئی بہت اچھا فعل ہے جس کے باعث بدی کے کردار کامیابی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور نیک کرداروں کا مقدر بد انجام ہوتا ہے۔

۰۰

افلاطون کے برخلاف ارسطو، جو اس کا شاگرد تھا، نسبتاً ایک غیر افادہ نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے درج ذیل چار بنیادی خصوصیات افلاطون ہی سے اخذ کی ہیں:

الف: شاعری نقالی کا عمل ہے۔

ب: شاعری جذبات کو براہِ کیفیت کرتی ہے۔

ج: شاعری جذبات کو بھارتی ہے اور انبساط و کیف بھی بخشتی ہے

د: شاعری سے جو جذبات حرکت میں آتے ہیں، وہ شاعری کے قاری یا سامع کی پوری

شخصیت اور روزمرہ کی حقیقی زندگی میں اس کے جذباتی کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

ارسطو نے افلاطون کے نظریہ نقل کو قبول ضرور کیا ہے لیکن وہ جامد اشیاء و حقائق کی نقالی کو

شاعری نہیں کہتا بلکہ اس کے نزدیک شاعر تخلیقی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا تخلیقی عمل شے کی نقل

سے نہیں بلکہ شے کے عمل کی نقل و نمائندگی سے عبارت ہوتا ہے۔

ارسطو، افلاطون کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری انسانی جذبیوں کو متحرک کرنے کی

قوت رکھتی ہے۔ لیکن وہ یہ نہیں مانتا کہ اس صورت میں انسان کے اخلاق میں کوئی بگاڑ پیدا

ہوتا ہے جو آگے چل کر انسانی سماج میں انتشار کا باعث بھی بن سکتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو

تزکیہ و تطہیر (katharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے کہ شاعری یا ٹریجڈی سے جو جذبہ ابھرتے

ہیں، ان کے اخراج کے بعد انسان سماج کا زیادہ اہل ہو جاتا ہے۔ ٹریجڈی خوف کے ساتھ

ساتھ رحم کے جذبات بھی ابھارتی ہے جو انسانوں میں باہمی انس اور ہمدردی کے جذبیوں کی کو

راہ دینے والی قدریں ہیں۔

ارسطو نے صنف اور ہیئت کے تصور پر بڑی فیصلہ کن نظر ڈالی ہے۔ ہمیشگی اور امانتی تنقید

کی نہیں عملی تنقید اور ساختیاتی تنقید کا بھی وہ پہلا علم بردار ہے۔ ادب و تنقید کی تاریخ میں وہ پہلا

تصویری ساز ہے، جو ادب کے جانچنے کے اصول ادب ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح اطلاقی

عمل کے تمام سلسلے ارسطو ہی سے جا کر ملتے ہیں۔ کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کا

منظر ہے۔ نقل و نمائندگی کے ساتھ تخیل کا تصور قائم کر کے وہ ان رومانوں کا پیش رو کہلاتا ہے

جنہوں نے (بشمول کالرج) تخیل اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو اپنی بحث کا خاص موضوع بنایا

تھا۔ ارسطو نے ہر سطح پر فن اور ادب کو ان کے اپنے حدود میں جاننے اور سمجھنے کی سعی کی، کہ تخلیقی

اعتبار کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے اس کے نظریات میں ایک ایسے انجینئر

کا تصور ابھرتا ہے جو ساختی تخیل کو سب سے مقدم رکھتا ہے۔ یعنی فن پارہ اپنی ظاہری اور

باطنی ساخت میں جڑ بہ جڑ ایک منظم کل کو راجع ہو۔ ارسطو کے پلاٹ اور وحدت کے تصور میں

تنظیم و تعمیر کا بھی پہلو خاص ہیئت کا حامل ہے۔

ارسطو بنیادی طور پر ایک فلسفی تھا، اس کی ذہنی تربیت افلاطون نے کی تھی، ارسطو نے اپنے

استاد کے کلیوں کا احترام بھی کیا لیکن جہاں اس کے ضمیر نے انحراف کے لیے آکسایا وہاں اس

نے کسی مصلحت یا خاموشی اختیار کرنے کے بجائے اپنی ترجیحات کے تعین میں خود اپنی بصیرت کو

رو نما بھی بنایا۔ ادب کے بارے میں افلاطون نے جو تصورات قائم کیے تھے ان میں وہ ایک

ادبی نقاد کم سماجی مصلحت زیادہ نظر آتا ہے۔ ارسطو نے ادب کا جائزہ ادب کی حیثیت سے کیا۔

افلاطون نے ادب سے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ اسے سیاست سے کرنی چاہئیں تھیں، کیونکہ

سیاست ایک سماجی علم ہے جو سماجی فلاح جیسے مشن کے لیے زیادہ کارآمد ہے۔ جب کہ شاعری یا

ادب کو جانچنے کے لیے وہ مسرت اور طمانیت ہی کو کافی سمجھتا ہے جو اس کا خاص تقاضا ہے۔

افلاطون شاعری کے اثر کو منفی مانتا ہے جب کہ ارسطو اس اثر کو کیتھارسس سے تعبیر کرتا ہے جو

کبھی نقصان دہ نہیں ہوتا بلکہ ہمارے خوف کے جذبات کا اخراج کرتا اور رحم کے جذبیوں کو

ابھارتا ہے۔

ارسطو سے قبل افلاطون نے بھی وحدت عمل کو ایک ضروری قدر سے تعبیر کیا ہے۔ ارسطو

نے اس کے ساتھ جمالیاتی تنظیم کا پورا ایک تصور دیا جس کے تحت کردار، خیال اور اسلوب جیسے

اجزائے کر ایک فن پارے کو ایک موزوں اور نفس وضع میں بدل دیتے ہیں۔ ارسطو نے اس نفس

اور موزوں وضع کے لیے decorum کی اصطلاح بنائی ہے۔

ارسطو نقل کو اعمال کی نقل بھی کہتا ہے اور تخلیقی نمائندگی بھی۔ شعری صداقتیں تاریخی

صداقتوں سے افضل ہیں، جنہیں وہ اعلیٰ درجے کی صداقتوں کا نام دیتا ہے۔ اس طرح وہ ادب کو

زندگی کے ساتھ مختص کر کے یہ بتاتا ہے کہ بنی نوع انسان کے لیے اس کی فلسفیانہ قدر کیا ہے؟

کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کو آشکار کرتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ الیہ، طریقہ اور

رزمیہ کس طور پر کسی قاری یا ناظر کے دل و دماغ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جسے ایک نئی اصطلاح

میں سامعی نفسیات audience psychology سے موسوم کیا گیا ہے۔

۰۰

یونان کے علاوہ روم میں جن نقادوں کے تصورات و نظریات کو خاص وقعت کی نظر سے

دیکھا جاتا ہے ان میں ہورس، کوئنٹیلین اور لامبائنس کا درجہ اہم ہے۔ ہورس بنیادی طور پر

لانجائنس اپنے خیالات و تصورات میں بڑا اور بچل تھا۔ ہورس، ارسطو کا پیروکار تھا جب کہ لانجائنس افلاطون کے نظریات سے متاثر تھا۔ اس کے نزدیک شاعر فیضانِ ربی کے تحت ہی ایک مثالی حسن یا تکمیل کا جوہر خلق کر سکتا ہے۔ وہ لانجائنس ہی تھا جس نے ارسطو سے زیادہ واضح انداز میں تخیل کی تخلیقی اہمیت کا احساس دلایا۔ رومانوی عہد میں کالرج نے اپنی تیوری میں جسے ایک خاص جگہ دی ہے۔ لانجائنس نے اس فیضان (inspiration) کو ایک خدا داد صلاحیت اور خدا کی بخشی ہوئی ایک بڑی قوت قرار دیا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر اس قوت کے بعد اپنے قاریوں کی روح کے اندر بھی سرایت کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ گویا وہ وجد آفرینی یا روحانی حظ کی کیفیت جو فیضان کے ذریعے شاعر کو میسر آئی ہے، ایک ایسی قوت ہے جو قاری کو عظمت و رفیع (sublimity) سے آشنا کر سکتی ہے۔ اس عظمت کے وہ پانچ سرچشمے بتاتا ہے:

1. ارفع تخیلات کی تشکیل، جنہیں تخلیقی مہیج (urge) کا نام دیا جاسکتا ہے۔
 2. فیضان کے حامل اور شدید جذبات، جنہیں اظہاری مہیج سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔
 3. فنِ تقریر سے متعلق فنی وسائل کی قوت، جس میں قائل و مائل کرنے کی زبردست صلاحیت ہوتی ہے۔
 4. رفیع و نفیس زبان و بیان۔
 5. پر شوکت و حقیقہ و ترکیب جو فنِ تقریر اور نفیس زبان و بیان کا مرکب ہو۔
- رومانوی عہد کے شعرا میں ورڈس ورثہ، کالرج اور شیلی بھی اپنے اپنے طور پر تخیل اور فیضان کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں۔ بقول لانجائنس ”فن، کمال یافتہ اور پختہ اسی وقت ہوتا ہے جب وہ عین فطرت کا احساس دلائے۔“ گویا لانجائنس فن کے رومی اصولوں اور نقل کے بجائے اس جذبے کے عمل کو اہمیت تفویض کرتا ہے جس کے باعث فنِ جدید کمال تک پہنچتا ہے۔ شاعر کے جذبے اور تواجد (ecstasy) کی کیفیت ایک ایسے اسلوب، زبان، الفاظ اور فنی بدائع کو راہ دیتی ہے جس میں فطری طور پر ایک بے اختیارانہ پن ہوتا ہے۔ لانجائنس اسی کو روحانی قوت سے بھی تعبیر کرتا ہے۔

کونٹنٹین کی شعریات کا بنیادی موضوع خطابت (تکلم) اور اسلوب کے تعلق سے کچھ

اک شاعر تھا اور شاعری میں اس کا مقام ایک فنّی حیثیت سے زیادہ بلند ہے۔ ہورس کے خیالات پر یونانی شعریات کا گہرا اثر تھا۔ وہ خود ایک فلسفی تھا اور اسی بنا پر شاعری کی مابعد الطبیعیات سے زیادہ اسے اس کی جمالیات سے نسبت تھی۔ اس کی تصنیف Arts Poetica کا خاص موضوع شاعری کا فن ہے۔

ٹریبڈی کے تعلق سے ہورس کے جن تصورات سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے وہ ارسطو ہی کے تصورات پر مبنی ہیں۔ وہ ایک پر تکلف، نفیس اور مہذب سماج کا نمائندہ تھا، جس کے باعث اسے اپنی قومی روایات بے حد عزیز تھیں۔ وہ بھی اہمیت اور ساخت میں تکمیل پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ:

الف: شاعری میں وحدت و اجمال کی خصوصیات ہونی چاہئیں۔ اس میں جن خیالات کو پیش کیا جائے شاعر کو ان میں ایک نفیس قسم کی ترحیب و تنظیم کا خیال رکھنا چاہیے۔

ب: شاعر کو ان اصولوں کا لحاظ رکھنا چاہیے جن کے تحت شاعری توازن، تناسب، تعدیل اور ضبط و ارتکاز جیسی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ یہ وہ عوامل ہیں جو شاعری میں نفاست (decorum) کو قائم رکھتے ہیں۔

ج: شاعری میں ہیئت کی اپنی ایک اہمیت ہے لیکن جو چیز ہمیں حظ بخشی ہے وہ شاعری کا مواد ہوتا ہے۔

د: اعلیٰ شاعری کے نمونے وہی ہیں جو شاعر کے اندر کی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

و: شاعری میں اخلاق آموزی کے ساتھ احتفاظ بخشنے کے جوہر فطری طور پر مہیا ہونا چاہیے۔

و: قدما کے اعلیٰ فنی نمونے ہی بہترین رہ نما ہیں۔ بالخصوص یونانی فن پاروں کی پیروی کرنی چاہیے جن میں اعلیٰ درجے کی نفاست اور وحدت پائی جاتی ہے۔

ز: وہ فن پارہ لائقِ مذمت ہے جس کی تشکیل میں مختلف اصناف کو بروئے کار لایا گیا ہو۔ یہ چیز تخلیقی تناسب کے خلاف ہے۔

ح: قدیم اصناف اور قدیم ہیئتیں ہی اظہار کے لیے کافی ہیں۔ شاعر کو نئی مینگوں اور نئی

اصناف کی اختراع سے گریز کرنا چاہیے کیوں کہ جو کچھ کہ قدما کے وسیلے سے ہمیں ملا ہے، اس کے بعد کسی اور اختراع کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اب صرف ان کا اہراج ہی کافی ہے۔

ایسے امور تھے جن کے باعث اکثر اسے حوالہ بنایا جاتا رہا ہے۔ جہاں تک فطرت کے مقام، اسلوب فن، انتخاب الفاظ، اظہار کی شفافیت، نگاہی آرائش و زیبائش اور الفاظ کی عروضیاتی تنظیم کے بارے میں اس کے تصورات ہیں۔ انھیں اقلاطون، ارسطو اور ہورس کا متبع ہی کہا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے جن کی طرف پہلی بار اسی نے اشارے کیے ہیں مثلاً:

الف: روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے بارے میں اس کا تصور۔

ب: الفاظ کی فنِ عظیم کی قدر۔

ج: اصول نقد کا غیر معین ہونا۔

د: استعارے میں اعلیٰ درجے کی حیرت خیزی اور استعارہ ہی اسلوب کو تزئین بخشنے والی اعلیٰ درجے کی فنِ تدبیر ہے۔

و: اسلوب میں آرائش بجائے خود ایک فن ہے۔ لیکن یہ جتنا حقیقی ہوگا اتنا ہی موثر ہوگا۔

ز: دو فن کاروں یا دو زبانوں کے فن کاروں کے مابین تقابلی کا عمل: جس کے ذریعے پس رو لسلوں کو اس نے قدر شناسی کی ایک نئی راہ دکھائی۔

یونان و روم کا عہد قدیم، ادب و فن کے اعتبار سے بڑا ترقی یافتہ تھا۔ ان ادوار میں مختلف اساتذہ سخن اور ان کی مینوں کا ہمہ پہلو تجزیہ و محاکمہ کیا گیا۔ فنِ تقریر (خطابت) کے علاوہ شاعری کی زبان اور اسے پر تا شیر اور پر قوت بنانے والی فنِ تدبیر کی اہمیت کو واضح کیا گیا۔ جذبہ اور تحلی کے اس تعلق پر بحث کی گئی جو فن کو سرفرازی بخشتا ہے۔ فلسفے اور تاریخ کے مقابلے میں شاعری کو ایک اعلیٰ اور مختلف درجہ عطا کیا گیا۔

عہد نشاۃ الثانیہ میں شعریات کی طرف ایک اور قدم

یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک نے لوگوں کو یونان و روم کے فلسفہ و فکر کے علاوہ ادب و فن کے اہم اور تاریخ ساز کارناموں کی طرف متوجہ کیا۔ قدما کے عظیم فن پاروں کے تراجم ہوئے۔ ان کے تصورات کی اہمیت کو سمجھا گیا۔ ارسطو کے مقابلے میں رومی معتفین میں ہورس کے خیالات کو سمجھنا زیادہ آسان تھا، ارسطو کی فنِ شاعری (Poetics) کی زبان بڑی ادق تھی، اس لیے ارسطو کا براہِ راست مطالعہ بہت بعد میں ممکن ہو سکا۔ یہ بھی ایک ستم ظریفی تھی کہ رومی

نقادوں کے خیالات کو ایک مدت تک ارسطو کے خیالات کے طور پر سمجھا جاتا رہا۔

۰۰

انگلستان میں باقاعدہ تنقید کا آغاز سرقلم سڈنی کی تنقیدی تصنیف 'ڈیلمس آف پیکری' سے ہوتا ہے جو اس نے گوئن کے ان حملوں کے جواب میں لکھی تھی جو اس نے شاعری کے خلاف کیے تھے۔ گوئن ایک پیورٹین تھا، جس کے نزدیک شاعری اور حمیز فضولیات میں سے تھے، جن سے عمومی اخلاق کی نفی ہوتی ہے۔ سڈنی نے یونانی اور لاطینی شعرا اور فلسفیوں کو استاد کا درجہ دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ شاعری تمام علوم کی ماں ہے، جو انسان کو جہالت اور بے خبری کے دائرے سے نکال کر علم و عرفان کی دولت سے مالا مال کرتی ہے۔ سڈنی اہل روم کے خیال کے مطابق شاعر کو ایک غیب دان اور ایک پیغمبر کا درجہ عطا کرتا ہے جس پر غیب کے سارے پردے دا ہیں۔ یہ چیز شاعر کی غیر معمولی بصیرت اور وزن کی دلیل ہے۔

سڈنی، شاعر کا مرتبہ فلسفی اور مورخ سے ممتاز بتاتا ہے۔ شاعر انسان کو مثالیانے (idealise) کرنے کی جو قوت رکھتا ہے، اس جیسی نعت اور استعداد سے دوسرے محروم ہیں۔ اس کے خیال کے مطابق:

1. شاعری کا کام اخلاق آموزی کے پہلو پہ پہلو خطہ رسانی بھی ہے۔
2. شاعر کذاب نہیں ہوتا بلکہ فرض کردہ حقائق بیان کرتا ہے۔
3. شاعری نہ تو مفصلی جذبات کو برا نکھٹ کرتی ہے نہ انسان کو بزدل اور کمزور بناتی ہے۔ جیسا کہ گوئن کا الزام ہے۔
4. شاعری کے لیے ریاض، نقل اور تجربہ ضروری ہے۔
5. طریبہ اور تنزیہ کو بھونڈے طریقے سے ملا کر پیش کرنے سے تاجر پیدا ہوتا ہے۔

۰۰

سڈنی کے برعکس بین جاسن ایک تخلیقی فن کار تھا۔ اس نے باقاعدگی سے تنقید پر توجہ نہیں دی لیکن اپنی نظموں اور ڈراموں کے دیباچوں، ڈیویمنڈ کے ساتھ گفتگوؤں اور Discoveries میں اپنے تنقیدی تصورات کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بعض کلاسیکی اصولوں پر اس کا اصرار تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ اچھا ادب اتفاق کا نتیجہ نہیں بلکہ ارادے کے تحت خلق ہوتا ہے۔ ان شعرا سے اسے سخت اختلاف تھا جو اپنے رویوں میں غیر معتدل اور غیر معقول تھے۔ کلاسیکی ڈرامائی فن

یا شعریات کا وہ دلدادہ ہی نہیں تھا۔ اس نے اپنے ڈراموں اور شاعری میں انہیں ماڈل کے طور پر پیش نظر رکھا۔ وہ کسی نئی اختراع کے خلاف نہیں تھے، لیکن اس کا خیال تھا کہ اسے عقل و فطرت کے مطابق ہونا چاہیے نیز زمانے جو کچھ بتایا ہے اس سے اسے بہتر ہونا چاہیے۔
وہ محض ان کلاسیکی اصولوں کا قائل تھا جو کلاسیک کا راسخ تھے۔ انہیں بنیادی اصولوں پر اس کی تاکید تھی جن میں راسخیت کا عنصر ہے یا جن کی تاکید فن پارے میں عظیم اور ہم آہنگی پر تھی۔ حد سے تجاوز، خام، سنجیدہ اور مبہم اسلوب بھی اسے گوارہ نہ تھا۔ وہ چین جانشن ہی ہے جس نے پہلی بار پوری قوت کے ساتھ شیکسپیر کے فن کی قدر شناسی کی اور اسے قائم کیا۔ اس نے جہاں بہت کچھ کلاسیک سے انھذا کیا وہیں اپنی طرف سے بھی بہت کچھ شامل بھی کیا۔ اسی لیے اس کے نقابل نقد میں پہلی بار شخصی تاثر کی جھلک بھی ملتی ہے جسے انگریزی تنقید کی تاریخ میں پہلے تجربے سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

نوکلایسکی عہد میں قدیم شعریات کے احیا کی طرف ایک میلان

نوکلایسکی عہد کو آگسٹن عہد بھی کہتے ہیں جو شاہ آگسٹس کا دور حکومت اور جسے اطالوی شاعری کے عہد زریں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ اس عہد کے ادیب اپنے آپ کو درمل کاٹانی یا اوڈ کاٹانی اور پیش تر ہورس کاٹانی کہہ کر فخر کیا کرتے تھے۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ یونانیوں نے جس شعریات کی بنیادیں وضع کی تھیں آگسٹس کے عہد میں ان کی تکمیل ہوئی۔ نشاۃ الثانیہ کا عہد صرف ان کی تشریح ہی تک مختص تھا۔ انہیں صحیح معنی میں نوکلایسکی شعرا ہی بروئے کار لائے۔ سڈنی نے کلاسیک کو بلند درجہ ضرور دیا لیکن کلاسیک کی بہترین نمائندگی چین جانشن نے کی۔ جو کلاسیک کا دل و جان سے قدردان ہونے کے باوجود اس کے ٹکڑی کے خلاف تھا۔ اس کا یہ جملہ مشہور ہے کہ ”صدقات کا راستہ سب کے لیے کھلا ہوا ہے“ پھر بھی سڈنی اور چین جانشن کو اپنے پورے معنی میں نوکلایسکی نہیں کہہ سکتے۔ پوپ، ایڈیسن، ڈاکٹر جانشن، صحیح معنی میں نوکلایسکی عہد کے نمائندہ ادیب ہیں۔

عمدوری دور ایسے کی تنقید کی ایک مثال

سڈنی کے بعد وہ ڈراماٹن ہی ہے جس نے تنقید کو ایک بلند پایہ درجہ دیا۔ وہ قدما اور ان

کے فن اور ان کے معیارات کی قدر کرتا تھا، لیکن ہر زمانے میں ان کی سخت پابندی کے خلاف بھی تھا۔ اسی لیے اس نے اکثر مقامات پر قدیم یونانی تصورات سے انحراف بھی کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”اگر ارسطو نے ہمارے زمانے کی ٹریجڈیاں پڑھی ہوتیں تو اس کی آرا مختلف ہوتیں۔ اس کا خیال تھا کہ:

1. ہر قوم کی پسند و ناپسند کا اپنا معیار ہوتا ہے، جو اس کے ذوق اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔
2. تنقید کے اصول اضافی ہوتے ہیں۔ انہیں آفاقی نہیں کہا جاسکتا۔ نہ تو ان کا اطلاق ہر دور پر کیا جاسکتا ہے اور نہ ایک زبان کی ادبی اقدار کی روشنی میں دوسری زبان کے ادب کا مطالعہ صحیح نتیجہ تک پہنچا سکتا ہے۔
3. ادب کو فطرت کی نقل کرنی چاہیے۔
4. تنقید کے اصول کو جانچنے کا بیانا نہ بنانے کے بجائے اس تاثر کو کوئی بنانا چاہیے جس سے قاری مطالعے کے دوران گزرتا ہے۔

○○

ڈراماٹن کے بعد ڈاکٹر سیوکل جانشن کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ وہ شاعری کے اخلاق آموز کردار کا قائل تھا۔ اسی بنیاد پر وہ شیکسپیر کے بعض ڈراموں کی مذمت بھی کرتا ہے۔ اس کے نزدیک تنقید کے اصول جامد نہیں ہوتے بلکہ ایک بڑی تخلیق جیسے شیکسپیر کے ڈرامے تھے، مرہبہ تنقیدی اصولوں کی انہی بھی کرتی ہے۔ جانشن کے نزدیک روزمرہ زندگی کے مشاہدات اور عقل کی خاص اہمیت تھی، انہیں کو وہ بیانے کا نام دیتا ہے۔ جانشن زبان کے تین زمرے بتاتا ہے:

- (1) خواص کی زبان
 - (2) عوام کی زبان
 - (3) وہ زبان جو خواص و عوام کی زبان کے عناصر کے اختراع کی حامل ہو۔
- جانشن زبان کی تیسری شکل کو شاعری کے لیے سب سے زیادہ مرنج اور مناسب قرار دیتا ہے۔

رومانوی عہد اور نئی شعریات کی جستجو

رومانویت، اصلاً نوکلایسکیت کا رد عمل تھی۔ رومانوی نقادوں میں سب سے اہم نام کارلج

کا تھا۔ کالرج کے علاوہ ورڈز ورثہ اور میلی نے بھی تنقید لکھی ہے۔ لیکن کالرج کا درجہ ان دونوں سے کافی بلند ہے۔

رومانوی تنقید نے جن امور پر بالخصوص اصرار کیا تھا ان کی ایک واضح صورت ورڈز ورثہ کے مجموعہ کلام (Lyrical Ballads 1797) کے مقدمے میں ملتی ہے لیکن ورڈز ورثہ کے بعض خیالات نوکلاسیکی تصورات کی یاد دلاتے ہیں۔ جیسے اس کا یہ کہنا کہ اس کی ہر نظم ایک قابل قدر مقصد رکھتی ہے یا یہ کہ شعر کا مقصد نقل ہے۔ ان خیالات کے علاوہ ورڈز ورثہ نے درج ذیل امور پر خاص زور دیا ہے:

1. شاعری کی زبان روزمرہ کی زبان کے مطابق ہونی چاہیے۔ ظاہر ہے اس خیال سے خود ورڈز ورثہ کے محاصرہ شعرا متفق نہیں تھے اور خود ورڈز ورثہ کی ایک دو نظموں کو چھوڑ کر باقی تمام نظمیں عمومی اور مروجہ زبان سے مختلف ہیں۔
2. شاعری کو صین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے یعنی تصنع اور بناوٹ سے پاک، اسی لیے شاعری جذبات کے بے اختیار اظہار کا نام ہے۔
3. تخیل ایک ایسی قوت کا نام نہیں ہے جس کا کام تکفیل و تنظیم کرنا ہے بلکہ اس وجدان کا نام ہے جو اشیاء کی اندرونی زندگی میں کارفرما ہوتا ہے۔

○○

کالرج نے تخیل کو ایک تکفیل کرنے والی ذہنی قوت سے تعبیر کیا ہے، جو احساسی (sensuous) دنیا پر عمل آور ہوتی ہے اور اسے از سر نو خلق بھی کرتی ہے۔ کالرج نے تخیل کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک حصہ کو وہ بنیادی تخیل کہتا ہے۔ دوسرے کو ثانوی تخیل۔ بنیادی تخیل حواسی اشیاء جیسے اشخاص، مقامات، اشیاء وغیرہ کو ان کے جزوں یا کلیت میں ادراک کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ یہ ذہن کو اس قابل بناتا ہے کہ وہ حواس میں آنے والی اشیاء کی ایک شفاف تصویر متشکل کر دے۔ ثانوی تخیل اس قوت کو شعوری طور پر بروئے کار لاتا ہے۔ کالرج نے اسے روح کی ایک مخلوط صلاحیت کا نام دیا ہے۔ جو ادراک، ذہن، ارادہ اور جذبات پر مشتمل ہوتی ہے۔ کالرج بنیادی تخیل کے مقابلے میں اسے زیادہ عملی رابطہ کار active agent کے طور پر دیکھتا ہے جو ایک شکل سازانہ اور کسی بھی شکل کو نئی نئی صورتوں میں گڑھنے والی قوت ہے۔ پھر وہ، وہ نہیں رہتیں جیسی باہر کی دنیا میں اپنا وجود رکھتی ہیں بلکہ ایک نئے وجود سے ہمیں اپنا تعارف کراتی

ہیں۔ اس عملے میں ذہن اور فطرت عمل آور بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ ذہن فطرت میں رنگ بھرتا ہے اور فطرت ہی میں ضم ہو جاتا ہے اور فطرت میں رنگ بھر کر فطرت ذہن ہی میں ضم ہو جاتی ہے۔ اس طرح خارجیت داخلیت کا روپ لے لیتی ہے اور داخلیت اور خارجیت کا۔ بنیادی اور ثانوی تخیل اپنی کارکردگی اور تقاضا میں برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک اعتبار سے دونوں ہی پر گندہ حواسی تاثرات کو ایک نظم عطا کرتے اور انھیں ایک نامیاتی قماش میں ڈھال دیتے ہیں۔ فرق بس اتنا ہے کہ بنیادی تخیل ذہن کا ایک بے اختیاری اور لاشعوری عمل ہے۔ جب کہ ثانوی تخیل، تخیل کی قوت کا شعوری طور پر استعمال کرتا اور انسانی ارادے کے ساتھ مشروط ہے جس کے تحت وہ بنیادی تخیل سے حاصل کردہ علم و تجربے کی بنیاد پر عمل آور ہوتا ہے۔ اس طرح بنیادی تخیل، ثانوی تخیل سے زیادہ کارگر ہے۔ وہ بقول کالرج سارے تجربات، تاثرات اور مواد میں کاٹ چھانٹ کرتا۔ انھیں تحلیل و منطوق کرتا اور پھر انھیں ایک نئی تخلیق کی شکل دے دیتا ہے۔ کالرج اسے شکل سازانہ روح shaping spirit اور وحدت پانے والی تخلیقی صلاحیت، unifying creative faculty سے تعبیر کرتا ہے ورڈز ورثہ اور کالرج دونوں کے نزدیک تخیل ایک روحانی قوت کا نام ہے جس کی ایک باہد طبیعیاتی اور نفسیاتی بنیاد ہے اور جو بے حد خاموشی سے عمل آور ہوتی ہے۔

قدیم و جدید کی آویزش کا پہلا مرحلہ

انگریزی ادب کی تاریخ میں انیسویں صدی کا ابتدائی دور رومانوی تحریک کی وجہ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ رومانوی تحریک کا اثر کم و بیش 1850 تک برقرار رہا۔ اس نصف صدی کے دوران ایسا کوئی ادبی رجحان یا ادبی تحریک رونما نہیں ہوئی، جو رومانویت کی جگہ لے سکے۔ لیکن 1850 کے ارد گرد کا زمانہ سائنسی و صنعتی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ادبی اعتبار سے بھی ہوش رہا تہذیبوں کا زمانہ کہلاتا ہے۔ سائنسی اعتبار سے ڈارون کی بقائے اصل (survival of the fittest) یا ارتقاء کی تھیوری ذہن انسانی کے تئیں ایک بڑے چیلنج اور ایک بڑے صدمے سے کم نہ تھی جس نے بے یک وقت کئی موجود اور صدیوں سے جاری بھرم کے پردے چاک کر دیے تھے۔ دوسری طرف صنعتی ارتقاء کی رفتار تیز تر ہو گئی تھی۔ یورپی ترقی یافتہ ممالک بڑی ہوس ناک نظروں سے ایشیا کے مفلوک الحال اور پسماندہ ممالک کی طرف دیکھ رہے تھے۔ ان کی نظریں ان پیش بہا

معدنی ذخائر پر تھیں جن کی کلیدیں بھی انھیں کے کیسوں میں محفوظ تھیں۔ آہستہ آہستہ ایشیائی اور افریقی ممالک پر پورے اور بالخصوص برطانیہ کی کالونی بننے جا رہے تھے۔ فلسفیانہ سطح پر ہیگل کی جدلیاتی تصویر نے انسانیت کے ارتقا کی جس تاریخ کی طرف اشارے کیے تھے، ڈارون کی تحقیق اس پر توشیح کی مہر ثبت کر دیتی ہے۔ اس طرح ہیگل کی تجریدی اور نظری تصویر کو ایک محسوس اساس مل جاتی ہے۔ مارکس اس کی مزید توشیح کرتا ہے۔ یہی زمانہ مارکس کی معرکہ الآراء تصنیف 'ڈاس کیپٹل' کی اشاعت سے تعلق رکھتا ہے۔ مارکس فلسفہ مادیت پر اپنی اساس رکھتا ہے، جس نے عالمی سیاست اور عالمی تاریخ پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے۔

۰۰

اس عہد کے نقادوں میں جان ہنری نیوٹن (1801-1890)، تھامس کارلائل (1795-1881)، جان رسکن (1819-1900)، والٹر پیٹر (1839-1994) اور آسکر وانکلاڈ (1854-1900) کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ہنری نیوٹن کا ذہنی رجحان بھی کلاسیکیت کی طرف تھا۔ رومانویت کی تحریک اپنے نقطہ عروج پر پہنچ کر زوال کی طرف مائل تھی۔ لیکن رومانویت نے نوکلاسیکیت کی تقلیدی روش اور خارجی سخت گیری کے خلاف جو محاذ آرائی کی تھی، اس کے اثرات زائل نہیں ہوئے تھے۔ نیوٹن کے نزدیک ارسطو کی تصویر ایک عظیم تنقیدی کارنامے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ یونانی ڈرامے کا ایسا ماڈل نہیں بتاتا، جس کی تشکیل سائنسی اصول پر کی گئی ہو۔ یہ ڈرامے محض تخیل کی بنیاد پر خلق ہوئے ہیں اور جن کا مقصد تفریح و تلفن کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ نیوٹن کہتا ہے کہ ہمیں یہ پوچھنے کا حق نہیں ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ ہمیں صرف ان کی مربوط و پر شکوہ زبان پر اپنی سماعتوں کو کھلا رکھنا چاہیے، جو کبھی غم، کبھی مسرت، کبھی درد مندی یا کبھی مذہبی جذبے کی مظہر ہوتی ہے۔ ڈرامے کا ایک ایک جزؤ کل کے تابع ہوتا ہے۔ اس میں تاثیر کی وہی قوت ہوتی ہے، جو اطالوی موسیقی کا خاصہ ہے، جو حیرت کے احساس کو ابھارتی ہے اور جس کے اسلوب میں ہم آہنگی اور سادگی کا مضمر تخلیقی ثروت مندی میں مزید اضافے کا باعث بنتا ہے۔ نیوٹن کے نزدیک یونانی شعری ذہن تخیل اور حسن کی ازلی بیٹیوں سے معمور تھا جسے تخیل کی بیش بہا سعادت حاصل تھی، تخلیقیت کے جوہر ہی میں اس کے تخلیقی حسن اور ہمیشہ برقرار رہنے والی کشش کا راز بھی مضمر ہے۔

نیوٹن بھی صداقت، خیر اور نیکی کی قدروں کو شاعری کی اور تخیل کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتا ہے کیوں کہ شاعری صحیح و درست اخلاقی ادراک پر اساس رکھتی ہے۔ وہ ہر اہم اور قابل ذکر شاعری میں ان قدروں کی نمائندگی کو مقدر خیال کرتا ہے۔ یہی وہ قدر ہے جو ملٹن، اپسٹرو، کوپر، ورڈز ورثہ اور سادھمی وغیرہ کے کلام کو غیر معمولی مرتبہ و مقام عطا کرتی ہے۔ پوپ کا اسلوب شعر بھی بڑا پر شکوہ، موسیقیت آمیز اور ثروت مند ہے لیکن شاعری کے داخلی اصول سے وہ عاری ہے کہ کس طرح خیال شعر میں بدل جاتا ہے اور ایک مختلف قسم کی داخلی موسیقی اس کے اثر کو کس طرح دوبالا کر دیتی ہے۔

۰۰

تھامس کارلائل کے لیے بھی دانتے اور فلپینر ہیر کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ہیر کو اک بیخبر اور فیضان خداوندی کا نمونہ کہتا ہے۔ ایسے عظیم المرتبت شعرا کا کلام کسی ایک عہد کی نمائندگی تک محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر دور اور ہر عہد کا نمائندہ ہوتا ہے۔ یہی وہ خوبی ہے جو انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہے۔

کارلائل کے دور میں فرانسیسی علامت نگاروں کے نئے تجربات کی طرف ایک خاص قسم کی کشش محسوس کی جا رہی تھی۔ شاعری اور اس کے موسیقیتی آہنگ کے تعلق کو بھی ایک نئے زاویے سے دیکھا جانے لگا تھا۔ کارلائل شاعری میں عروض و آہنگ کی قدر کو ایک خاص درجہ دیتا ہے۔ شعریت کا اصل جوہر موسیقی ہی میں پنہاں ہے۔ اس کے نزدیک لفظ ہی میں موسیقی نہیں ہوتی بلکہ خیال اور اس کے اظہار میں بھی موسیقی ہوتی ہے۔ موسیقی آمیز خیال سیدھے ذماغ سے ادا کیا جاتا ہے اور جو شے کے گہرے اندرون تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ جہاں سے وہ اس مخفی اسرار کو کسب کرتا ہے جسے فنا کہتے ہیں۔ فنا کو کارلائل داخلی سرود کی حسن ترتیب کا نام دیتا ہے، جو اس کی روح ہے جہاں سے وہ نمونہ پاتا ہے۔ کارلائل تمام باطنی اور محسوس ترین اشیا کو فنا سے تعبیر کرتا ہے، جو فطری طور پر اپنے آپ کو نفی کی شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔ کارلائل کے دور میں سائنسی صداقت اور منطق کے اصولوں کی بحث عام تھی۔ شاعری جیسی وجدانی تخلیق کے لیے منطق ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ کارلائل، اسی تاثر کو ذہن میں رکھ کر یہ سوال کرتا ہے کہ کیا تخلیقی الفاظ شاعری جیسا غنائی اثر قائم کر سکتے ہیں؟ ظاہر ہے اس کا جواب محض نفی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے۔

موسیقی فطرت کی داخلی ساخت ہے۔ شاعری کی داخلی ساخت بھی موسیقی ہے۔ اس طرح شاعری محض موسیقائی خیال کا نام ہے۔ شاعر وہ ہے جو اس طریقے سے سوچنا یا خیال کرتا ہے۔ جتنا گہرائی میں کوئی اترے گا اتنا ہی موسیقی اور غنا میں ڈوبتا چلا جائے گا، کیوں کہ فطرت کی قلب گاہ میں ہر طرف موسیقی ہی موسیقی ہے۔ کارلائل، شیکسپیر، اور دانٹے کو سنت اور آکشفانی شاعر کہتا ہے، کیوں کہ وہ اپنے فن میں اُس غنائی استعداد کے حامل ہیں، جس کا سرچشمہ فیضانِ ربی ہے۔ دانٹے کی نظم کیا ہے نغمہ ہے۔ ہمیشہ تازہ دم رہنے والا نغمہ۔ جس کا غنا ہی دائمیت نہیں رکھتا بلکہ جس کے خیالات بھی رفیع الشان ہیں اور جو نہایت شدید حد تک جمال آگئیں ہیں۔ کارلائل عیسائی مذہب کا ایک حقیقی مذہب قرار دیتے ہوئے دانٹے کی جمال آگینی کو عیسائی استغراق کا شمر کہتا ہے۔ دانٹے کی شاعری ان تمام لوگوں کی اختراعی استعداد کا حاصل جمع ہے جو اس سے پہلے گزر چکے ہیں۔ اگر دانٹے انھیں زبان عطا نہیں کرتا تو وہ گونگے ہی بنے رہ جاتے۔ انھیں موت واقع نہیں ہوتی لیکن زندہ ہوتے ہوئے بھی ان کی حیثیت بے نوا اور آواز سے عاری زندہ لوگوں کی سی ہوتی۔

شیکسپیر کے بارے میں بھی کارلائل کا یہی خیال ہے کہ وہ بلاشبہ دنیا کے ہر عظیم پیغمبر کی صف میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ وہ تمام دانش مندوں میں سب سے بڑا دانش مند اور آگاہ شاعر ہے۔ اس کا فن فطرت کی گہرائیوں سے نمونہ پاتا ہے۔ اسی لیے وہ فطرت کی آواز ہے۔ ہر نسل شیکسپیر کی شاعری سے ایک نیا معنی کسب کرے گی کیوں کہ یہ وہ شاعری ہے جو محدود میں لامحدود کو گرفت میں لانے کی قوت رکھتی ہے۔ وہ دنیا کے گہرے رازوں کا ایسا عارف ہے جسے ہر باطن کا علم ہے۔ وہ خاموش اور پرسکوت باطن جو ناقابل بیان ہے۔ اسی معنی میں بیان کی اپنی عظمت ہے، لیکن خاموشی اس سے بھی عظیم تر کیفیت کا نام ہے۔ شیکسپیر کی شاعری میں جو گہرائی ہے وہ ایک غیبِ داں کی گہرائی ہے لیکن شاعر محض نغمہ گو ہوتا ہے۔ وہ مبلغ نہیں ہوتا، وہ تو ایک خوش آہنگ کاہن یا پردہت ہوتا ہے۔ شیکسپیر بھی ایک سچا کیمتھلک ہے۔

کارلائل کے نزدیک شیکسپیر کی شاعری وسیع الافاق ہے۔ اس میں کئی کھڑکیاں ہیں، جن سے ہم اس دنیا کی جھلک دیکھ سکتے ہیں، جو شاعری کے بطن میں واقع ہے۔ کارلائل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ہیرو پرست تھا۔ جو اپنے ہم وطنوں میں ایٹکو سیکسن خوبیوں کو دیکھنے کا متنی تھا۔ بائبل کی تعلیمات کے بجائے عبرانی پیغمبروں کی جوش آگئیں خوش بیانی میں اُسے

خاص کشش محسوس ہوتی ہے۔ گویا کارلائل کے لیے کلاسمکیت اور پوری روایت کے عظیم مسئلے کی ایک خاص اہمیت تھی۔ رسلن کے لیے بھی کلاسیکیت قدامت کا درجہ بے حد بلند تھا۔ دلوں، ہی شاعری میں تکمیل اور اخلاق آموزی کے قائل تھے۔ ان کے برعکس والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ خالص جمال پرست واقع ہوئے تھے۔

فن کے جمالیاتی تقاضے کی طرف میلان

کنور بن عہد میں ایک طرف کلاسمکیت بعض ذہنوں کو اپنا اسیر کر رہی تھی تو دوسری طرف والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ جیسے جمال پرست تھے جن کے نزدیک فن کا دوسرا نام حسن تھا اور حسن کا سوائے اس کے کوئی اور مقصد نہیں ہوتا کہ وہ ہمیں حظ اور انبساط بخشنے۔ دنیا میں ایسی ہزاروں ہزار چیزیں ہیں، جو انسان کے لیے روزمرہ کی زندگی میں بے حد مفید مطلب کہلاتی ہیں۔ ان چیزوں کی اپنی جگہ اہمیت و افادیت ہے لیکن شاعری یا فن کسی مادی مقصد کے حل کا نہ تو ذریعہ ہے اور نہ ہی ضروریات زندگی کو وہ پورا کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ فن کا تاثر بے مثل ہوتا ہے، جو اپنی قدر میں بیش بہا ہوتا ہے۔ فن کے علاوہ یہ قوت کسی اور شعبے میں نہیں ہوتی۔ والٹر پیٹر ہر اس شاعری کو نثری شاعری کہتا ہے، جو تخیل کی گرمی سے عاری ہے۔ ورڈز ور تھ اسی خوبی کی بنا پر والٹر پیٹر کے نزدیک ایک بڑا شاعر ہے جو جذبول کی زبان میں بات کرتا ہے۔

۰۰

والٹر پیٹر کا عہد صنعتی ارتقا کی ایک خاص منزل کا اشاریہ ہے۔ کارخانے انسانی آبادیوں کو پیچھے دھکیلتے پر آمادہ تھے، انسانی عملی قوتوں کے لیے مشین نے ایک زبردست معاون کردار کا مرتبہ حاصل کر لیا تھا اس طرح انسانی تخیل کی بیش بہا فطری قوتوں پر اس نے ایک قدغن بھی لگا دی۔ والٹر پیٹر شاعری کو اس مشین یا (میکینزم) سے محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ اسی لیے وہ ہر جگہ تخیل کے علم بردار اور دعوے دار کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ چنانچہ مادی زندگی کی ہوس ناکیاں، انسان کو حقیقی اور روحانی مسرتوں سے محروم کرتی جارہی تھیں، شاعری ہی اس استغراق (contemplation) کی ترغیب دے سکتی ہے، جس کے ذریعے انسان اعلیٰ درجے کی مسرت سے ہم کنار ہو سکتا ہے۔ پیٹر کے خیال کے مطابق ورڈز ور تھ کی شاعری بالخصوص اس قسم کی قوت رکھتی ہے۔

آسکر وائلڈ، تنقید کو تخلیقی فن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق تنقید تخلیق اندر تخلیق ہے جو اپنا مقصد آپ ہے۔ آسکر وائلڈ کے نزدیک تنقید میں شخص تاثر کی بنیادی اہمیت ہے۔ اعلیٰ تنقید خاد کی اپنی روح کا پکارا ہے۔ وہ فلسفے سے بھی زیادہ طمانیت بخش ہوتی ہے، کیوں کہ اس کا مواد محسوس ہوتا ہے نہ کہ تجزیہ کی، حقیقی ہوتا ہے نہ کہ منظم اور پرانہ۔ یہ سوانحی فن کی ایک انتہائی مہذب ترین شکل ہے، کیوں کہ یہ واقعات مرتب نہیں کرتی بلکہ کسی واحد شخص کی زندگی سے متعلق خیالات پیش کرتی ہے۔ اس کا مقصد روحانی کیفیتوں اور تخیلاتی جذبوں کو کسب کرنا ہوتا ہے۔

آسکر وائلڈ تنقید کو ایک ایسی مکمل ساخت سے تعبیر کرتا ہے، جو اپنے جوہر میں خالص داخلی اور جو صرف اور صرف اپنے اسرار کھولنے کی طرف مائل رہتی ہے نہ کہ دوسروں کے۔ اس طرح فن کا مطالعہ محض تاثراتی بنیاد پر ہی کیا جانا چاہیے۔ فن، موسیقی کے حسن کی طرح تاثراتی ہوتا ہے۔ موسیقی کے تعلق سے جو سچ ہے، تمام فنون کے تعلق سے وہ سچ ہے۔ حسن بھی اتنے ہی معنی رکھتا ہے جتنی کسی انسان کی کیفیات ہوتی ہیں۔ حسن، علامتوں کی علامت ہے۔ حسن میں یہ استعداد ہوتی ہے کہ وہ ہر چیز کو منکشف کر سکتا ہے، کیوں کہ وہ اظہار کچھ نہیں کرتا۔ جب وہ اپنے آپ کو ہم پر ظاہر کرتا ہے تو ایک معنی میں وہ ہم پر تمام غضب ناک رنگوں کی دنیا منکشف کر دیتا ہے۔

آسکر وائلڈ کا موقف یہ بھی تھا کہ خاد کسی فن پارے پر تنقید نہیں کرتا بلکہ اس کا اصل موضوع حسن ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ تخلیق کار سے چھوٹ گیا تھا یا جسے وہ سمجھ نہیں پایا تھا یا ادھر اسی سمجھا تھا، خاد اپنی ذہانت اپنے وجدان سے اس فن پارے کو حیرت انگیز تکمیل کا نمونہ بنانے کی جستجو کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنی تنقید کے ذریعے سے تخلیق میں حیرت کا ایک نیا جہاں آباد کر دیتا ہے۔ آسکر وائلڈ اس نوع کی تنقید کو اعلیٰ ترین تنقید کا نمونہ کہتا ہے، جو تخلیق سے زیادہ حقیقی ہوتی ہے۔ خاد کے سامنے مکمل فن پارہ نہیں ہوتا بلکہ وہ فن پارہ ایک نئی تخلیق کا محرک ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ فن پارے اور اس کے مطالعے سے خلق ہونے والے تنقیدی فن پارے میں کوئی مماثلت ہو۔ کسی تخلیق کا جمالیاتی عنصر کسی دوسرے تنقیدی فن پارے کا موجب ہوتا ہے۔ وہ نقل نہیں ہوتی بلکہ ایک نئی تخلیق ہوتی ہے، جو صرف معنی ہی کی حامل نہیں ہوتی بلکہ حسن کے اسرار بھی منکشف کرتی ہے۔ اس طرح تنقید، خالی کے بجائے ایک نئی قلب کاری کا فن ہے۔

عہد وکتور یہ کی تنقید کے یہ رجحانات آپس میں متضاد بھی ہیں اور ایک دوسرے کی کمی کو پورا بھی کرتے ہیں۔ تاہم انگریزی تنقید کی تاریخ میں مجموعہ آرنلڈ انیسویں صدی کا سب سے بڑا اور اہم نام ہے۔ انیسویں صدی کا آغاز کالرج کی تنقیدی تصنیف، ہائیو گرافیر لٹریچر کی چار دانگ شہرت سے ہوتا ہے اور یہ صدی ختم ہوتی ہے، مجموعہ آرنلڈ کے عہد ساز تنقیدی اور تہذیبی تصورات پر۔

آرنلڈ، ورڈز ورث کی شاعری اور اس کے تصورات فن کا بڑا قائل تھا۔ اسے روایت اور کلاسیکیت کا گہرا شعور بھی تھا۔ اس کے تصورات نقد میں ان دونوں اقدار کی رسد گہمی کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ چاہتا تھا کہ شاعری کو جانچنے کے ایسے اصول ہونے چاہئیں جو ذاتی تعصبات سے پاک ہوں۔ اسی لیے اس کا اسرار تنقید میں معروضیت پر تھا۔ آرنلڈ نے اپنی شاعری کے مجموعے کے مقدمے میں جن خیالات کا اظہار کیا تھا، ان کی حیثیت ایک فنی فیسٹو سے کم نہیں تھی۔ اس مقدمے میں اس نے شاعری میں موضوع و مواد کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا تھا۔ وہ کلاسیکی معروضیت پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک سچی شاعری بیانیہ (ایپک) اور ڈرامے ہی سے متعلق ہوتی ہے۔ شاعری میں انسان کو براہ کجیٹ کرنے کی زبردست قوت ہونی چاہیے۔ ادب میں یہ صلاحیت صرف اور صرف شاعری ہی کے حصے میں آئی ہے۔ اس کا واضح لفظوں میں یہ کہنا تھا کہ:

1. شاعری کی زبان سادہ، راست اور فوری یعنی بے ساختہ ہونی چاہیے۔
2. مواد و موضوع میں بھی گہری سنجیدگی ہونی چاہیے۔ زبان کی سادگی اور موضوع کی سنجیدگی مل کر فن پارے کے اسلوب کو پر شوکت بنا دیتے ہیں۔
3. شاعری کے مواد کو لازماً معروضی ہونا چاہیے لیکن اس کو برتنے کے طریقے کا انحصار شاعر کے اس ذاتی رویے پر مبنی ہے جو یا تو سادگی پسند ہوتا ہے یا تشدد۔
4. شاعری کے مواد کا انحصار شاعر کے ماحول اور اپنی شخصیت پر ہوتا ہے۔
5. فن پارے میں تخیل کا جوہر ہونا چاہیے۔ یہ چیز اسی وقت ممکن ہے جب فن پارے کے دیگر اجزاء اکل کے ماتحت ہوں۔ ہر جز ایک دوسرے کے ساتھ ہی نہیں بلکہ وہ کل کے ساتھ بھی مربوط ہو۔

6. فن اور اخلاقیات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جو شاعری اخلاقی تصورات کے خلاف ہے، اسلئے زندگی کے خلاف ہے۔

7. شاعری کے بغیر ہماری سائنس بھی بکھل ہے۔ شاعری ہی اس کے نزدیک مستقبل میں قلعے اور مذہب کی قائم مقام ہوگی۔

8. 'شاعری زندگی کی تنقید ہے۔' کے ذیل میں وہ کہتا ہے کہ شاعری گہرے علم و بصیرت پر مبنی خیالات کے ساتھ شعری صداقت کے قوانین اور شعری حسن کے ساتھ بھی خصوصیت رکھتی ہے۔

9. شاعری، زندگی کو جوں کا توں پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔ شاعر کو اپنی طرف سے بھی اس میں کچھ شامل کرنا ضروری ہے۔ یہ چیز اس بات کی مظہر ہوگی کہ شاعر خود بھی اس کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔

10. آرٹلڈ ڈبلیو طور پر کلاسیکی اقدار فن کا رسیا تھا۔ اسی لیے وہ مواد یا جوہر پر اصرار کرنے کے باوجود ہار ہا بکھیل فن، تلفیظ (ڈکشن) میں جامعیت اور طرزِ اظہار میں شائستگی کو ضروری شرط قرار دیتا ہے۔

اس طرح آرٹلڈ کا سارا اصرار سادگی، تنظیم، کلیت اور معروضیت جیسی اقدار پر ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جن کا مطالب ہر بڑی شاعری کرتی ہے۔

ادبی اعتبار سے فرانسیسی علامت نگاری کا آغاز بھی اسی اثنا میں ہوتا ہے۔ رومانوی تحریک نے انفرادیت اور روایت شکنی کے لیے جو راہ ہموار کی تھی، علامت نگاری بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ علامت نگاری نے تخلیقی زبان کا ایک نیا تصور دیا تھا، اس کے پہلو پہ پہلو ہم پہلی بار ذہن و وجدان کے ان داخلی تجربوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں، جو دھند میں اٹے ہوتے ہیں اور جنہیں بڑی آسانی کے ساتھ سری (mystic) تجربات کا نام دیا جاسکتا ہے۔

علامتی میلان: ایک نئی شعریات کا دوسرا مرحلہ

مغربی شعریات کی تاریخ میں علامتی حلقے کے شعرا نے جس تصورِ علامت پر اساس رکھی تھی اس کا تعلق معنی کے عدم استحکام پر تھا۔ علامت شے یا حقیقت کی طرف اشارہ ہے نہ نہاندگی بلکہ شے یا حقیقت سے متجاوز اور پرے اس معنی کی جھلک ہے، جسے معنی کے محض امکان سے تعبیر

کیا جاسکتا ہے۔ معنی کا امکان اس وقت زیادہ وسیع ہو گیا تھا کہ شاعر یا کھشن نگار کا میلان اس تخلیقی زبان کی طرف زیادہ ہوتا ہے جس میں ذاتی علامتوں کی کثرت ہوتی ہے۔

اس رجحان نے بالخصوص فرانس میں 1870 تا 1890 غیر معمولی فروغ پایا۔ علامت کے جس خاص تصور پر تاکید ہے اس کے بنیاد گزار بعض اہم شعراء تھے۔ ان میں ہاؤلیئر کے علاوہ پال ورلین، آرثر رمبو اور اسٹیفن میلارے کے نام خاص ہیں۔

میلارے کا کہنا تھا کہ:

1. اشیاء کا تصور اور اس میں فرق ہونے سے جو بیکر مطلق ہوتے ہیں، وہی شاعری کی روح ہیں۔

2. کسی شے (حقیقت) کو اس کے مروجہ نام سے پکارنے یا اپنے جذبہ و احساس کو من و من زبان دینے سے شعر کا تین چوتھا حصہ فنا ہو جاتا ہے۔ شاعری کا حسن اور اس سے حاصل ہونے والی انبساط کی کیفیت اس شعری ابہام میں مضمر ہے جو قاری کو تلاش معنی کے لیے اکساتا ہے۔

3. معنی کے لیے کریہ پیدا کرنے والے ابہام سے عاری شعری تخلیق، قاری کے تخیل کو اس لذت سے محروم کر دیتی ہے جس سے اس کے ذہن میں کسی شے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے گویا یہ عمل قاری کی تخلیقی حس کو برا بکھیت کرتا ہے۔

4. شاعری کا منصب تخیلاتی پیکر یا تخیل کی مدد سے اشیاء کو از سر نو مطلق کرنا ہے۔

5. علامت کا کام سوئے ہوئے خوابوں کو چکانا ہے۔ وہ ہمارے ذہنوں میں بتدریج کسی شے کا ہیوٹی تیار کرتی ہے تاکہ ہم اس کی روح کو پا سکیں۔

ملارے کا خیال ہے کہ ہم اپنے احساسات کو ادب کی روایتی اور آفاقی زبان میں اس طرح ادا نہیں کر سکتے جس طرح ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ شاعر میں ایسی خاص زبان مطلق کرنے کا ملکہ ہونا چاہیے جو اس کی یکتا شخصیت اور مخصوص محسوسات کا اظہار کر سکے۔ ایسی زبان صرف علامتی ہو سکتی ہے جسے وہ خاص الفاظ کہتا ہے۔ محض راست بیان کے ذریعے اپنی محسوسات اور دھند میں اٹے ہوئے خیالات کو (بحسن و خوبی) پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لیے مخصوص قسم کی معنی خیز زبان درکار ہے جس میں قاری کے ذہن کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔

ایڈمنڈ ولسن نے 'The Axel's Castle' میں اس قسم کی معنی خیز زبان کی طرف اشارہ

کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”الفاظ کی معنی خیزی کی تصویر کا سرچشمہ وہ کبھی کبھی نیز فراموش کردہ قبا کی زبان ہے جو ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ یہ زبان خوابوں اور موسیقی کے ساتھ غیر معمولی مماثلتوں کی حامل ہے۔“

علاحدہ میلان کو اس عہد کے مقبول عام حقیقت نگاری اور فطرت نگاری جیسے حادی رجحانات کا رد عمل بھی کہا جاتا ہے۔ علامتی شعراء نے تخلیقی زبان یعنی اس ناراست زبان کو تخلیق کرنے پر ترجیح دی جو ریکی استعارات زبان کے طریقوں اور عادات پر کاری ضرب تھی۔ علامت کا کام ان جذلوں اور کیفیتوں کو برانکھت کرنے کا ہے جو نامعلوم ہوتے ہیں اور مشکل ہی سے ذہن کے بالائی حصے کی گرفت میں ہیں۔ ان شعراء کی نظر میں شاعری کی معراج موسیقی ہے۔ انھوں نے لفظوں کے اصوات کو خاص اہمیت دی تاکہ حواس سے ہم رشتہ سمیت کے پہلو کو ابھارا جاسکے۔ آزاد نظم اور نثری نظم میں بھی انھوں نے آہنگ کے جوئے تجربے کیے تھے انھیں تخلیقی تھانے کا نام دیا گیا۔ مغربی شریات میں ہیئت کے یہ نئے تصورات دھماکا خیز ثابت ہوئے اور جوآن کی آن میں عالمی شریات کا حصہ بن گئے۔

بیسویں صدی میں جدید و قدیم شریات: تصادم اور ادغام، تیسرا مرحلہ

ادب و تنقید کی تاریخ میں بیسویں صدی سب سے فعال صدی کہلاتی ہے۔ اس صدی میں کئی ادبی رجحانات اور تحریکات رونما ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ وقت کی گہری دھند میں ڈوب گئیں یا کسی دوسرے تحریک یا رجحان کی وہ خود محرک بن گئیں۔ بعض تحریکات خالص ادبی تھیں جیسے جدیدیت کی تحریک اور وہ آواں گاردر رجحانات جنھوں نے جدیدیت کی پیش روی کی تھی جیسے علامتی رجحان۔ علاوہ اس کے وہ رجحانات جن کا تعلق دیگر علوم سے تھا جیسے نفسیات کا علم۔ بیسویں صدی کی تنقید کا ایک حصہ نفسیاتی تنقید یا تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔ نفسیاتی تنقید سے بھی زیادہ جس رجحان یا تحریک نے عالمی سطح پر ایک بڑے عہد کا احاطہ کیا تھا وہ مارکس اور اینگلس کے افکار و خیالات پر مبنی تھی۔ اسی صدی میں نو مارکسیہ کے تصورات بھی ابھر کر سامنے آئے جس نے مارکسیہ کے جامد، رکی اور روایتی تصور کے برخلاف مارکسی فکر کو ایک نیا تناظر مہیا کیا۔

مارکسی رجحان یا حقیقت نگاری کے تصور کے پہلو بہ پہلو ہیئت پسندی کی اس تصور یا آن تصورات کا اثر بھی گہرا تھا جن کا سارا زور لفظ، اسلوب اور ہیئت پر تھا۔ روسی ہیئت پسندی،

ساقیات، اینگلو امریکن تنقید یا برطانوی ہیئت پسندی یا پس ساختیاتی تصویر کی مواء کے مقابل میں ہیئت اور لفظ یا اس کے متنوع استعمال یا معنی کی کثرت اور معنی کی تخلیق پر زیادہ زور ہے۔

نئی تنقید (new criticism)

ایک تحریک کے طور پر اس کا آغاز بھی 1920 کے ارد گرد ہوا۔ بنیادی طور پر اسے امریکی نقادوں نے قائم کیا تھا۔ اس کے اہم علم برداروں میں ایٹن فیٹ، آر بی بلیک، ٹر، کلیف، بروکس، ڈبلیو۔ کے وٹز اور رابرٹ چین وارن کے نام اہم ہیں:

جدیدیت کے تصور ہیئت کی تشکیل میں روسی ہیئت پسندی کے علاوہ مذکورہ مغربی نقادوں کے ان تصورات کا بھی خاص دخل ہے جن کا جتنی جھکاؤ ہیئت کی قدر پر زیادہ تھا۔ ان نقادوں نے ادب یا ادبی متن کے غائر مطالعے (کلوز ریڈنگ) پر زور دیا۔ ان کا اسرار تھا کہ:

1. شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم۔

2. ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

3. ادب، مقصود بالذات اور خود مکتبی ہوتا ہے یعنی اس کی کوئی واضح غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علوم انسانیہ (Humanities) ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تھانے ہیں۔

4. تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمار استعارہ، علامت اور دیگر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ یہ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں۔ چوں کہ تخلیق کثرت معنی کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام واقع ہونا لازمی ہے۔

5. تخلیق، نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انجام تک۔ معنی تخلیق کے آخری لے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری سرطے پر کیسی ہوگی۔ کیوں کہ تخلیق بنیاتی

میں جاتی بلکہ ہوتی ہے۔ بالکل ایک ایسے وقت کی طرح جس کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کدھر اور کیسے پہلے گا، اس کی شاخوں کی کیا صورت ہوگی۔ اپنی کلیت (Totality) میں وہ کس نوعیت کا ہوگا۔

اس تحریک کا ایک اہم کام یہ بھی تھا کہ اس نے تنقید کے عمل میں معنیات (semantics) کے الفاظ کی اہمیت پر زور دیا۔ نئی تجزیے پر زور دینے کے باوجود یہ تمام تادم کسی ایک تنقیدی اصولوں کے مجموعے یا طریق کار پر مشتمل نہیں تھے۔ ہم ان تادموں نے اپنے مطالعات میں شاعری کی لسانیاتی تنظیم ہی کو ملح نظر رکھا۔ بعض تادموں نے نفسیات اور علم الانسانیات سے بھی روشنی افاد کی لیکن ایسی مثالیں بے حد کم ہیں۔

۰۰

ارونگ ہیل، لی۔ ایس۔ ایلٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایپسن وغیرہ کا شارنڈ کرلسم کے تحت نہیں ہوتا لیکن ان تادموں کے بعض خیالات میں بڑی حد تک اتفاق پایا جاتا ہے۔ ارونگ ہیل قدامت پسند اور لوکاں کی روایات کا بڑا احترام کرتا تھا۔ اسے رو مانوئیس کی آزاد پسندی، ادبی تجربات میں بے راہروی قطعی پسند نہ تھی۔ اگرچہ وہ جان کی تحقیقی استعداد کی اہمیت سے اسے انکار نہیں تھا لیکن اسے براہی تجربے کے دو خلاف تھا جو استعارہ، بدھشی، عدم مرکزیت اور عدم تناسب کی کلیت کا مظہر ہو۔ یہی وہ تصور ہے جو اس کے کلاسیکی ذہن پر ولالت کرتا ہے۔ لی۔ ایس۔ ایلٹ اسی کا شاگرد تھا۔

۰۰

ایلٹ، خود بھی رومانوی جذباتیت اور داخلیت کا چسک نہ تھا۔ اسے بھی کلاسیکی روایات و اقدار عزیز تھیں۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات سے فراہم اور داخلیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کا زور تقابلی مطالعے پر زیادہ تھا۔ کسی بھی فن پارے کا مطالعہ دوسرے فن پاروں سے علاحدہ کر کے نہیں کیا جاسکتا۔ گویا ماضی کی ادبی روایات اور اس کی تاریخ کے پس منظر کی فہم بھی ایک تنقید نگار کے لیے ضروری ہے کیوں کہ عمل کی تفصیل میں ماضی کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ایلٹ ایک انقلابی اور مذہبی تنقید نگار بھی رہتا تھا جو اس کی کلاسیکی اقدار سے خصوصی دلچسپی کی دلیل تھی۔

۰۰

ایلٹ کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا سارا زور ادبی متن کے براہ راست اور

غایر مطالعے پر تھا۔ وہ زبان کے دو تعلق بتاتا ہے:

1. حوالجاتی (Referential)

2. جذباتی (Emotive)

حوالجاتی زبان کو وہ علمی تجزیے کی زبان قرار دیتا ہے اور جذباتی زبان وہ زبان ہے جو ادب کی تخلیقی زبان کہلاتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی کائنات، ہائی دوسری دنیا سے مختلف حقیقت کے احساس کی حامل نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کے علاحدہ سے کوئی خاص قوانین ہوتے ہیں اور نہ ہی کوئی دوسری دنیاوی خصوصیات۔ اس کی تعمیر میں وہی تجربات کام آتے ہیں جن سے ہم سب مختلف طریقوں سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن تجربات کے اظہار کی زبان مختلف ہوتی ہے۔ شاعر ان تجربات کو انتہائی غناست کے ساتھ ایک تنظیم بخشتا ہے۔ عمومی تجربے میں بھی جمالیاتی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اسی بنا پر شعری فن پارہ تجزیے کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن تجزیہ صرف زیر نظر فن پارے کا ہونا چاہیے نہ کہ ان مفروضہ محرکات کی بنیاد پر جن کا تعلق سوانح یا تاریخ وغیرہ سے ہے۔

رچرڈز اپنی تصنیف Science and Poetry میں قاری کے ردائے عمل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح رچرڈز کی ادبی تنقید میں تاثراتی نفسیات کا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ رچرڈز ان تاثرات کو بھی اہم گردانتا ہے جو ادبی تخلیق کی قرأت کے دوران قاری کے ذہن پر عزم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر کے ذہنی عمل کی سرانجام رسائی کو غیر ضروری خیال کرتا ہے۔

رچرڈز نے جہاں قاری کے تاثرات کو بڑی اہمیت تفویض کی ہے، وہیں وہ اس معروضی تجربے پر بھی خاصا زور دیتا ہے جو شاعر اور قاری سے لائق کی بنیاد پر کیا جائے۔ اس کے نزدیک فن پارہ ایک معروضی فنی نمونہ ہوتا ہے۔ وہ کسی صداقت کی توثیق ہوتا ہے نہ سائنسی سطح پر اس کے خلق کردہ بیانات کے سچ کی تصدیق کی جاسکتی ہے۔ شاعری ایک خاص قسم کا علم مہیا کرتی ہے، جسے ادبی تنقید کو در یافت کرنا ہوتا ہے۔

۰۰

رچرڈز کے علاوہ اس کے شاگرد ولیم ایپسن نے شعری ابہام اور ادبی تخلیق میں زبان اور معنی کی نوعیت پر خصوصی بحث کی ہے۔ اس نے ابہام کی ان سات قسموں کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے، جن سے ادب کے قاری کو اکثر دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابہام اس

وقت واقع ہوتا ہے، جب کوئی لفظ یا نحوی ساخت، اظہار کے دوران مختلف النوع تاثر خلق کرتی ہے۔ جب مصنف کے واحد معنی میں دو یا دو سے زیادہ معنی جمع ہوتے ہیں یا جب ذہنی لفظ کے ذریعے دو مختلف خیالات ادا کیے جاتے ہوں۔ جب کسی بیان کے دو یا دو سے زیادہ معنی ایک دوسرے کے برخلاف ہوں اور مشترکہ طور پر مصنف کی ذہنی پیچیدگی کے مظہر ہوں۔ دو خیالات کے درمیان کوئی ایک ایسا خیال ملتی ہو، یا اسی طرح تضاد یا ناسازگاری کو بھی گوگو کی کیفیت میں جلا کرتے ہوں۔ دو معنی ایک دوسرے سے متضاد ہوتے ہیں اور جب وہ مصنف کے ذہن میں بنیادی تفریق کے مظہر ہوں۔

۰۰

بیسویں صدی میں ادبی تنقید کو جس مسئلے سے بار بار دوچار ہونا پڑا تھا وہ مواد اور ہیئت کے موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی صدی میں حقیقت پسندی کے اس دبستان کو بھی کافی فروغ ملا جسے مارکسی دبستان نقد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید حقیقت کے ٹھوس تصور کی قائل تھی۔ اسی نسبت سے اس کے نظام فکر میں مواد کی خاص اہمیت تھی، مواد کے مقابلے میں ہیئت کی قدر کا درجہ، ان کے یہاں دوم تھا۔ مارکسی تنقید کے تحت تنقید کی جن دوسری شقوں نے بھی ایک بڑے حلقے پر اپنا گہرا اثر قائم کیا تھا انھیں تاریخی، سماجی اور ترقی پسند تنقید کے عنوانات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان دبستانوں کے برعکس روسی ہیئت پسندوں، علامت پسندوں، نیو کڑزم (نئی تنقید) کے علم برداروں یا برطانوی ہیئت پسندوں نے مواد اور ہیئت کے اس روایتی تصور کو تسلیم کرنے سے گریز کیا جس کے تحت ان دونوں خصوصیات کا شمار دو متضاد اقدار کے طور پر کیا جاتا ہے۔ تنقید کے ان رویوں نے مواد و ہیئت کی وحدت پر زور دیا اور فن پارے کو اپنی پہلی صورت میں لسانی ساخت قرار دیا۔ گویا ان کے نزدیک اس لسانی ساخت کی ملفوظی قدر کا درجہ سب سے اہم تھا۔ یہی وہ تصور ہے جس نے ادب کے مقصود بالذات تصور پر مہینز کی۔ یعنی ادب صرف ادب ہے۔ تاریخ، سماج، اقتصادیات، مصنف کی ذات، شخصیت اور سوانح وغیرہ کے حوالے ادب شناسی کے رخ کو ان مسائل کی طرف موڑ دیتے ہیں جو ادب سے غیر متعلق ہیں۔

ساختیات ایک نئی لسانیاتی منطق

ساختیات نے اپنے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں، اور ادب کی لسان اور

ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے لیکن وہ ایک فلسفیانہ رویہ بھی ہے جس نے کلی سطحوں پر روایتی فکر کی رسوماتی منطق کو چیلنج بھی کیا ہے۔ بالخصوص حقیقت کے اس روایتی تصور سے بھی اس نے انحراف کیا کہ وہ زبان سے باہر اپنا کوئی وجود رکھتی ہے۔ یا یہ کہ مصنف ہی معنی کا مقتدر اعلیٰ ہوتا ہے یا یہ کہ وہ مصنف ہی ہوتا ہے جو معنی قائم کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ایسے کلی رسوماتی مفروضات کو چیلنج کیا۔

ساختیاتی شعریات کے نزدیک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہمیشگی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی شخص کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غائب مطالعہ) سے فن پارے کے مختلف معانی کی گہروں کو کھولا جاسکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جز Part ہوتا ہے۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا زائیدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین التونی جائزے کا تقاضہ کرتا ہے۔ وہ مصنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر نظام روایت اس کل (Total) کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنھیں وسیع تر سیاقات (Larger Contexts) کا نام دیا جاتا ہے۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ (لیوس اسٹراس) اس نے ایڈی پس جیسے اسطور (Myth) کا مطالعہ محض ایڈی پس کے قصے کی انفرادی حیثیت کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس قصے کو اس نے اسطورہی قصوں کے پورے اس سلسلے کے سیاق میں دیکھا جو یونان کے شہر تھیبز (Thebes) میں واقع ہوئے تھے۔ قصوں کے اس پورے سلسلے میں (جیسے وسیع تر سیاق (Larger Context) کا نام دینا چاہیے) لیوی اسٹراس کو بالکل اہم کنی تضادات اور عمل کے مختلف موقف (Motifs) کا تجربہ ہوا۔ اس نے انھیں کو اساطیری تفہیم میں بنیاد بنایا۔ انفرادی اسطورہی قصے کو اساطیری سلسلے کے وسیع تر سیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے جس کا رخ خصوصی (Particular) سے عمومی (General) کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔

وسیع ساخت یا سیاق (Context) کا ایک مفہوم تو یہی ہے کہ جز بمقابلہ کل کے ادنیٰ ہوتا ہے یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اسی نوع کے فن پاروں یا ان کے

1. ادب کے مطالعے میں سائنسی معروضیت اور طریق کار لازمی ہے۔
2. ادبی متن میں انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا متن اور اس کی ادبیت کا ہوتا ہے۔
3. ادبی تخلیق میں مواد اور ہیئت میں یکا گمت ہوتی ہے۔
4. ہر ادبی متن گزشتہ کئی متون کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے کیوں کہ فن کار کو ادبی رسومات (conventions) اور فنی تدابیر کا سرمایہ پہلے سے مہیا ہوتا ہے جن کی بنیاد پر وہ ایک نئے متن کی تشکیل کرتا ہے۔
5. مصنف غیر اہم ہوتا ہے۔ اہم ہوتی ہے شاعری اور ادب۔
6. ”ادب ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کا حاصل جمع ہوتا ہے جنہیں اس میں بروئے کار لایا گیا ہے۔“ (ولٹر شکلووکی)
7. فن کار چیزوں کو یا زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتا بلکہ اسے نامانوس بنا کر پیش کرتا ہے یا اسے پیش کرنا چاہیے۔

پس ساختیات کی منطق

پس ساختیات کی بنیاد فلسفہ ہے۔ فلسفے کا قصد اشیاء موجودات کے بارے میں ایک محفوظ علم مہیا کرنا ہے۔ لیکن علم کی بھی ذہن بہ ذہن ایک حد ہے جیسے عقل کے اپنے حدود ہیں۔ فلسفہ کے بارے میں یہ خیال ہی گم راہ کن ہے کہ وہ کوئی ایسا علم مہیا کرتا ہے جسے حرف آخر سے منسوب کیا جاسکے۔ وہ شکوک و سوالات کا حل فراہم کرتا اور کئی نئے شکوک و سوالات بھی قائم کرتا ہے۔ بعض مفروضات کو رد کرتا اور بعض نئے مفروضات خلق بھی کرتا ہے۔ پس ساختیات اپنی ماہیت میں فلسفیانہ تفصیلیت کے ساتھ مشروط ہے بلکہ اس کی تفصیلیت میں شدت ہے۔ بہت سے علم کا دعویٰ کرنے کے باوجود سترامی ستم ظریفی کے طور پر وہ یہ بھی باور کراتی ہے کہ وہ کچھ نہیں جانتی۔ کیونکہ بے یقینی پر اعتماد ہی اس کی اساس ہے۔ ہماری دنیا کی ہر چیز ہی نہیں، پوری کائنات ہی بے مرکز ہے۔ یعنی ہمیں یہ پتہ نہیں کہ ہم کہاں ہیں۔ اس طرح پس ساختیات، ساخت (اسٹرکچر) کے اس تصور ہی کو رد کرتی ہے جسے وحدت اور ایک مرکز کے مفروضے کے ساتھ مشروط کر کے دیکھا جاتا ہے۔

تو نیا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔ اس صورت میں واحد فن پارے کی تفہیم بغیر اس کے وسیع تر سیاق کے مکمل نہیں ہوتی، وسیع ساخت یا سیاق کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ایک ہی ادیب کی کسی تصنیف کا مطالعہ اسی کی دوسری تخلیقات و تصانیف کے وسیع سیاق میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ صنفی رسومات (Genre Conventions) اس کے وسیع سیاق ہی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے ناول ’آگ کا دریا‘ کا شمار اردو ناول کی تاریخ اور ناول کی فنی و تکنیکی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نقادیہ دیکھے گا کہ مجموعاً ادبی روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ کہاں کہاں اور کس کس طور پر اس نے انحراف کیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ روایت جو تلمیحیاتی حکایات سے لے کر مذہبی اور داستانی قصص تک پہنچی ہوئی ہے، اس وسیع رقبہ میں ’آگ کا دریا‘ کہاں کہاں اور کس قدر تضاد یا تطبیق کی نشان دہی کرتا ہے نیز خود قرۃ العین کے دوسرے فنی کارناموں کے سیاق میں اس کی کہانی اور پلاٹ یا بیان یہ تنظیم کی کیا نوعیت ہے۔ ساختیاتی نقاد ان بنیادی جوڑوں کے مجموعے Set کی شناخت کرتا ہے جو فن پارے کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں۔ جیسے مرد/عورت، ظالم/مظلوم، شہادت کرتا ہے جو فن پارے کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں۔ جیسے مرد/عورت، ظالم/مظلوم، سیاہ/سفید، موت/زندگی وغیرہ جوڑوں کے یہ مجموعے، نشانہاتی نظام کا حصہ ہوتے ہیں اور جو تہذیبی معنی کے ساتھ مشروط ہیں۔

ساختیاتی فکر کا برطانوی کتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی (A Meaning) ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومات اور رموز (Codes) کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام و رموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی

اس تہذیبی کاروائی کا ارتقاء 1920 کے ارد گرد روس میں عمل میں آیا اور اسٹالن کے پیروکاروں اور سوشلسٹ تحریک کے سخت گیر رویوں کے باعث 1930 میں یہ تحریک اپنے اختتام کو پہنچی۔ اس کے علم برداروں میں روسن جیکسن، وکٹر شکلووکی، بورس تامیشوکی اور تھیانوف کے نام سرفہرست ہیں۔ اس تہذیبی نے جن بنیادی امور پر اصرار کیا تھا وہ یہ ہیں:

پس ساختیات کو اس معنی میں بنیاد پرست بھی کہا گیا ہے کہ وہ استدلال ہی کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے اور بنی نوع انسان کے بارے میں اس تصور ہی کے منافی ہے کہ وہ ایک آزاد ہستی ہے۔ اس کا کوئی جوہر بھی نہیں ہے۔ وہ صرف textualities کا ایک مہین جال ہے۔

پس ساختیات کو اکثر رد تکمیل کا نام بھی دیا گیا ہے۔ یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ پس ساختیات ایک عمومی اصطلاح ہے، جو بہ یک وقت کئی میلانات و عناصر کو محیط ہے اور رد تکمیل بھی اس میں سے ایک ہے۔ رچرڈ ہرلینڈ Richard Herland پس ساختیات سے متعلق تین گروہ بتاتا ہے:

1. نیل کوئیل نام کا فرانسیسی جرنل سے وابستہ گروہ، جو ژاک دریدا، جولیا کرستوا اور دوسرے دور کے رولان بارتھ سے متعلق ہے۔
2. گلیس ڈیلےوز Gilles Deleuze اور فیلکس گواتاری Felix Guattari
3. میشل فوکو اور ژین باوریلار

رولان بارتھ اپنے پہلے دور میں ساختیاتی مفکر تھا جس نے ساختیاتی طریقہ کار کا اطلاق جدید کلچر پر کیا تھا۔ اس نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف Mythologies میں اپنے عہد کے فرانس کی تہذیبی زندگی کا تہذیبی بشریاتی نقطہ نظر سے مطالعہ کیا تھا۔ ساختیاتی تنقید میں اس کا ایک اہم مقام ہے۔ لیکن اس کے معروف اور ممتاز مقالے 'مصنف کی موت' کی اشاعت کے بعد سے اس کا شمار بھی پس ساختیاتی مفکرین میں کیا جاتا ہے۔ پس ساختیات نے ساختیات سے اخذ کم کیا، رد زیادہ کیا بلکہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ساختیات سائنسی معرفیت کے اس دعوے کے خلاف رد عمل ہے کہ وہ فہم و شعور کے تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔ ژاک دریدا رد تکمیل کا بنیاد گزار ہے۔ جس نے رولان بارتھ کی فکر پر گہرے اثرات قائم کیے۔ ژاک لاکاں اور جیولیا کرستوا کی تحلیل نفسی کی فکریات، میشل فوکو کے تاریخی تصورات اور لیونارڈی ثقافتی/سیاسی تحریروں پر بھی جو غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوا۔ ان مفکرین کے بنیادی دعووں کو اس طرح ترتیب دی جاسکتی ہے:

1. زبان کوئی شفاف ذریعہ اظہار نہیں ہے، جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔
2. حقیقت زبان کی زائیدہ ہے۔
3. آفاقی صداقت محض بھرم ہے۔ کسی قدر، کسی روایت، کسی سند، کسی نظام کو دائمیت نہیں۔

4. معنی کو استحکام نہیں، معنی ہمیشہ معرض التوا میں رہتے ہیں۔
5. نشان Sign معین نہیں ہیں، وہ ہمیشہ ڈالتے رہتے ہیں جس طرح معنی معین نہیں ہیں اور تعلیق ان کا مقدر ہے۔
6. معنی اختلاف یا ضد پر منتج ہوتے ہیں۔ روشنی کا تصور تاریکی کے بغیر، رات کا تصور دن کے بغیر، سیاہ کا تصور سفید کے بغیر نہیں کیا جاسکتا، اس طرح لفظوں کا اپنی ضدوں سے آلودہ ہونا ایک ناگزیر عمل ہے۔
7. متن کے باہر کچھ نہیں ہے کیونکہ حقیقت بذات خود متنی ہے۔ غایری متنی تجزیے ہی سے متن کے تحت میں کارفرمائی اور منطقی تناقضات کی گروہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔
8. معنی یا شخصیات identities اور وہ جو کچھ کہ خارج کیا جاسکتا ہے، کا موجود ہونا ایک بالبعد لطیف بیانی التباس ہے۔ کیونکہ تمام موجود میں غیاب کی آلودگی کے رنگ کی آمیزش ہے۔
9. قرأت اپنے آپ میں متن سے جوہنے والا عمل ہے جس کے لیے یہ فقرہ مشہور ہے کہ read the text against itself۔ جسے متن سے دودھ ہاتھ کرنے کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے اس متنی لاشعور تک پہنچنا شاید ممکن ہے جہاں وہ معنی چھپے بیٹھے ہوں جنہیں فن کی بالائی سطح کے معنی کی عین ضد میں شمار کیا جاسکتا ہے۔
10. قرأت اور تفہیم آہستہ رو عمل کا نام ہے کیونکہ ہم نشانات کے ایک ایسے سلسلے سے دوچار ہوتے ہیں جس کا نہ تو کوئی اختتام ہے نہ ہی معنی میں دائمیت ہوتی ہے۔ خود متن کی تہہ داری آہستہ رو قرأت کا تقاضہ کرتی ہے۔ آہستہ آہستہ معنی کی گریں کھلنے سے جو طمانیت حاصل ہوتی ہے اسے بارتھ نے 'جنسی احتفاظ' سے موسوم کیا ہے۔
11. متن کا بہ حیثیت کل کے بجائے اس کے ایک واحد اقتباس کا بغور تجزیہ کیا جاتا ہے تاکہ بالائی سطح سے ظاہر ہونے والے واحد المعنی کے بھرم کو تہہ زبانی کیا جاسکے۔ اس طرح زبان، معنی کی کثیر شقوں میں پھٹ کر نکھر جاتی ہے۔ یہ ظاہر وحدت میں یہ بہ باطن عدم وحدت کو دیکھنے اور دکھانے کا عمل ہے۔
12. متن میں کئی طرح کے رخنے، درزیں، ٹکٹیں اور وقفے واقع ہوتے ہیں۔ جن سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کتنا کچھ اُن کہا رہ گیا ہے۔ اس طرح کی عدم وحدتوں کو رخنہ دار خطوط fault lines سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ ایسا ہی جیسے ارضیاتی محاورے میں چٹانوں کی

ٹوٹی ہوئی یا رخنہ دار شکلیں یہ ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ماضی میں وہ کتنے فطری حادثات سے گزری ہیں۔

13. کوئی متن بے میل یا معصوم نہیں ہوتا۔ ہر متن دوسرے متن یا متون کی متفرق یادوں، بازگشتوں اور قلب کاریوں کا مرکب ہوتا ہے۔ دو متون کے درمیان اگر اس قسم کا رشتہ قائم ہے تو اسے بین التونیت یا بین المتعیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اگر یہ رشتہ زیادہ متون کے مابین ہے تو اسے تکثیر التونیت یا transtextuality سے موسوم کیا گیا ہے۔ یہ متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل بھی نہیں ہے۔ بلکہ ایک دوسرے سے متصادم ہونے ایک دوسرے کو قطع کرنے ایک دوسرے میں حلول کرنے بلکہ ایک دوسرے کو بے اثر کرنے سے عبارت ہے۔ بافتن نے اسے 'لسانی پیوند کاری' سے تعبیر کیا ہے۔



ڈیوڈ پیچر / محمد ہادی حسن

مغربی شعریات کے اہم سنگ ہائے میل

افلاطون

تہذیب کے ابتدائی ادوار میں شاعرانہ اور لغوی صداقت کے درمیان فرق پوری طرح واضح نہ تھا کیونکہ گفتگو و اضطرابی علامتوں کے ذریعے ہوتی تھی۔ ہر بیان استعاروں کی وساطت سے ہوتا تھا، اور جب کبھی خارجی اشیاء اور واقعات کے بیان یا ان کی ترجمانی کی ضرورت پڑتی تھی تو مدد لی جاتی تھی۔ لیکن جب رفتہ رفتہ اخلاقی افکار منضبط اور فلسفیانہ نظام وضع ہو گئے تو قدرتی امر تھا کہ لغوی صداقت کے ابلاغ کے علاوہ اور مقاصد کے لیے زبان کا استعمال کتب کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگے۔ سوال کیا جانے لگا کہ اگر شاعری کچھ نہ ہو لے تو کیا وہ اخلاق کے لیے مندرجہ ذیل کم از کم ناکارہ نہیں؟ تعجب ہے کہ یہ بات کہ شاعرانہ تخیل ایک اپنا ہی کھجیہ خالق رکھتا ہے تہذیب کے ابتدائی ادوار کے لوگوں کے لیے تو کوئی الجھنے کی بات نہ تھی، لیکن تہذیب کی نشوونما کے بعد ایک معاہدہ بن گئی جس کے حل کے لیے ادبی تنقید کی ضرورت پڑتی۔ تنقید شاعری کی تاریخ تہذیب کی عدالت میں شاعرانہ تخیل کی اس الزام سے صفائی کی روداد ہے کہ وہ انسان کے لیے مندرجہ ذیل کم از کم بالکل بیکار ہے۔

اس صفائی کے پیش کرنے کا بدیہی طریقہ یہ تھا کہ تخیل ادب (جس کی سب سے نمایاں صنف شاعری ہے) اور دوسرے اسالیب اظہار میں تمیز کی جائے۔ چنانچہ یہ دعویٰ کیا گیا کہ شاعر ایک مجذوب ہوتا ہے جو زبان کا استعمال عام انسانوں کی طرح نہیں بلکہ ایک الہامی طریقے سے کرتا ہے۔ اس دعوے نے شاعر کو احتساب کے معیار عام سے مبرا کر دیا اور اسے بغیر اور دعوے کے بین بین ایک خاص حیثیت بخش دی۔ شاعر کے اس تصور میں زمانہ ماقبل تہذیب کے کچھ باقیات تھے۔ تہذیب کے ابتدائی مراحل میں بہت سے ایسے مبی ہوئے ہیں جو

وجد کے عالم میں خدا کے پیغام سننے تھے اور پھر ان کو لوگوں تک پہنچاتے تھے۔ اس تصور کے ماتحت کچھ اور نہیں تو شاعر اخلاقی پرش سے معنون ہو گیا۔ افلاطون فیڈرس (Phaedrus) میں اس تصور کو یوں پیش کرتا ہے:

”جنون کی تیسری قسم وہ ہے جو ان لوگوں کو لاحق ہوتی ہے جن کے سر پر فنون کی مقدس دو شیرازوں کا سایہ ہو۔ یہ جنون کسی لطیف اور منزہ روح میں حلول کر جاتا ہے اور اس روح کے اندر ایک خروش پیدا کر کے اس سے غنائیہ کلام تخلیق کراتا ہے جس میں قدیم زمانوں کے شاعروں کے کارنامے آئندہ نسلوں کی ہدایت کے لیے بیان کیے جاتے ہیں لیکن اگر کسی شخص کو فی الواقعہ یہ جنون ہو اور وہ بت خانے کے دروازے پر آکر دنگ دے، اس امید پر کہ وہ اپنے ہنر کے بل بوتے پر اندر داخل ہو سکے گا، تو ایسے شخص کو ناکامی کا مزد دیکھنا پڑتا ہے۔ اس میدان میں فرزند دوانے کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔“

اس موضوع پر افلاطون اس سے زیادہ سیر حاصل بحث سقراط اور ان کے درمیان ایک مکالمے کی صورت میں کرتا ہے۔ اس کے کچھ اقتباسات کا ترجمہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ سقراط کا روئے سخن این کی طرف ہے جو ایک داستان گو یا شعر خواں تھا جو شاعروں کا کلام لوگوں کو پڑھ کر سناتا تھا:

”وہ ملک جو خصیں درایت ہوا ہے محض ایک فن یا ہنر نہیں وہ ایک الہامی قوت ہے۔ تم قدوسی طاقتوں کے زیر اثر ہو۔ شاعر ایک لطیف الجہل، پرواز کی طاقت رکھنے والی اور مقدس ہستی ہوتا ہے، اور وہ کوئی چیز اس وقت تک تخلیق نہیں کر سکتا جب تک کہ اس پر ایک الہامی قوت کا قبضہ نہ ہو جائے اور اس کے حواس بکمر زائل نہ ہو جائیں۔ خدا شاعروں کے دماغ میں مغل کر دیتا ہے اور پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے۔“

لیکن ایک اور کتاب یعنی جمہوریہ میں افلاطون شاعروں پر مفاد عامہ کے نقطہ نگاہ سے جو فیصلہ صادر کرتا ہے اس کی رو سے شاعر الہامی قوتوں کا حامل ہونے کے باوجود اس قابل نہیں ہوتا کہ اسے ایک کامل جمہوریہ کے ذمہ دار شہریوں کے زمرے میں شامل کیا جائے۔

’جمہوریہ کے حصہ دہم میں اس موضوع پر ایک مبسوط بحث ہے جو سقراط اور گلاکون کے

درمیان ایک مکالمے کی صورت میں ہے۔ اس میں سے کچھ اقتباسات کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے:

”ہمارے نظام مملکت میں جو شخص باتیں ہیں ان میں مجھے سب سے زیادہ وہ قانون پسند ہے جو شاعری کے متعلق بنایا گیا ہے۔ یعنی افلاطون شاعری کی تردید۔“

... شاعرانہ نقل ایک ایسی چیز ہے جو سننے والوں کے دماغوں پر ایک جاہل اثر ڈالتی ہے، اور اس کی معضرت کا ذریعہ صرف یہ ہے کہ اس کی مابیت کو پوری طرح سمجھا جائے۔“

شاعرانہ نقل اس کی اصطلاح میں شاعری کی مرادف تھی کیوں کہ اس نے کسی جگہ ایسی شاعری کی کا تذکرہ نہیں کیا جو نقل پر مشتمل نہ ہو۔ وہ شاعرانہ نقل کی مابیت کی یوں تصریح کرتا ہے:

”جن چند منفرد اشیا کا ایک مشترک نام ہو تو ہم یہ قیاس کرتے ہیں کہ ان کی ایک مشترک صورت ہے یا وہ ایک مشترک خیال یا مثال کی ظاہری شکلیں ہیں۔“

اس کے نزدیک ہر چیز کی اصل یہ مشترک صورت یا مثال ہے جس کا خالق خدا ہے جو ہر چیز کا صنایع اول ہے۔ وہ ایک پلنگ کو نمونے کے طور پر لیتا ہے۔ دنیا میں ہزاروں پلنگ ہیں، جنہیں مختلف بڑھتیوں نے بنایا، لیکن ان کا اصل منبع وہ مثالی پلنگ ہے جس کا نقشہ خدا کے ذہن میں ہے۔ بڑھتی اس مثالی نقشے کی نقل کرتا ہے اگر ایک مصور پلنگ کی تصویر بنائے تو وہ بڑھتی کے بنائے ہوئے پلنگ کی نقل کرتا ہے۔ یعنی نقل کی نقل۔ دوسرے الفاظ میں مصور کا بنایا ہوا پلنگ حقیقت سے تین درجے دور ہوتا ہے شاعر کی تخلیق کی ہوئی چیزوں پر بھی یہی بات صادق آتی ہے اس کی مصنوعات جھوٹی ہوتی ہیں۔

اس کے بعد افلاطون شاعر پر ایک اور اعتراض کرتا ہے۔ وہ یہ کہ انسانی افعال یا جذبات کو بیان کرتے وقت شاعر ہر دل عزیز بننے کی خاطر سننے والوں کے جذبات کو براہیضہ کرتا ہے، بجائے اس کے کہ وہ انسانوں کو یہ سبق سکھائے کہ عقل اور صبر کی مدد سے مصائب و آلام کا مقابلہ کریں۔ چنانچہ ایک دروغ بانی اور دوسرے جذبات سغلی کی پرورش، ان دو جرموں کی سزا کے طور پر افلاطون شاعر کے اوپر یہ حکم لگاتا ہے کہ وہ ایک منظم معاشرے کا شہری بننے کا مستحق نہیں۔

افلاطون نے شاعری پر جو بنیادی اعتراض کیا وہ ایک علمیاتی اعتراض ہے، یعنی اس کے

للسوء علمیات پہنچی ہے۔ اگر حقیقت اشیاء کے اصلی خیال یا 'مثالی' پر مشتمل ہے اور منفرد اشیاء
مثلاً 'کا محض ایک عکس یا ان کی نقل ہوتی ہے تو وہ شخص جو منفرد اشیاء کی نقل کرے ایک نقل کی
نقل اتارنا ہے یعنی وہ ایک ایسی چیز پیدا کرتا ہے جو حقیقت سے بہت بعید ہوتی ہے جو شخص
میروں کی حقیقت کو جانے بغیر ان کی نقل کرے یا ان کا خاکہ کھینچے یا ان کو بیان کرے وہ صرف
اپنی جہالت ہی کا نہیں بلکہ اپنے پست مقاصد کا بھی ثبوت دیتا ہے۔ یہ بات قابل ملاحظہ ہے کہ
ابتداءً افلاطون یہ دلیل مصور کے بارے میں پیش کرتا ہے، لیکن اس کے بعد وہ نگے ہاتھوں شاعر
کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ شاعر اور مصور کے درمیان ایک نازک فرق ہے شاعر مصور کی طرح محض
مادی اشیاء خارجی کی نقل نہیں کرتا بلکہ اکثر غیر مادی اشیاء مثلاً افکار و جذبات کی بھی خاکہ کشی
کرتا ہے قیاس چاہتا ہے کہ افلاطون نے اس فرق کو مد نظر رکھا ہوگا۔ غالباً اسی کی بنا پر وہ آگے
چل کر ایسے شاعروں کا، مثلاً حماسہ نویسوں، المیہ نویسوں کا تذکرہ کرتا ہے جن کا موضوع کلام
انسانی کا رہا ہے اور تجربے سے۔

ایک فلسفی کا عملی منفعیت اور افادیت پر اصرار قدرے تعجب انگیز ہے، لیکن یہ فراموش نہ
کرنا چاہیے کہ جمہور یہ میں افلاطون کا موضوع منفرد شہریوں کے پیدا کرنے کے لیے مناسب
ماحول تھا۔

افلاطون کے تصور شاعری میں ایک بنیادی تضاد ہے۔ ایک طرف تو وہ شاعر کو تمیز الرحمن
سمجھتا ہے اور دوسری طرف اسے راندہ درگاہ قرار دیتا ہے۔ یہ تضاد تہذیب کی تاریخ میں شروع سے
آخر تک دکھائی دیتا ہے۔ افلاطون کا معما عالم مابعد الطبیعیات اور اخلاقی معلم دونوں کا معما ہے۔
یہ فلسفے اور شاعری کی پرانی جگہ ہے۔ اس جگہ کے تصنیف کا کوئی نسخہ افلاطون نے صریح طور پر تجویز
نہیں کیا۔ لیکن قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس تصنیف کے امکان کو تسلیم کرتا تھا۔ چنانچہ اس کے
نظام فکر میں فلسفیانہ شاعری کے لیے جگہ ہے، جو جمالیاتی عمل کے ذریعے حواس کی دنیا سے
حقائق کی دنیا میں جانے کے لیے ایک پلی مہیا کرتی ہے، کیونکہ وہ تشبیہ و استعارے کے ذریعے
کلی صداقتوں کو بیان کرتی ہے۔ خود افلاطون کی نگارشات فلسفیانہ شاعری کی نمایاں مثالیں ہیں۔

ارسطو

افلاطون کے شاگرد رشید ارسطو نے فن شاعری کا انسانی ذہن کے ایک آزاد اور خود مختار

عمل کی حیثیت سے جائزہ لیا اور اسے صداقت پہنچی، سنجیدہ اور مفید پایا۔ وہ افلاطون کے تصور نقل
کو تسلیم کرتا ہے، لیکن اس میں ایک بہت دور رس ترمیم کرنے کے بعد۔ اس کے نزدیک تین قسم
کی چیزوں کی نقل ممکن ہے۔ (اول) چیزیں جیسی کہ وہ محسوس یا ہیں، (دوم) چیزیں جیسی کہ وہ نقل
کرنے والے کے عہدے میں یا دوسرے لوگوں کے کہنے کے مطابق ہیں، (سوم) چیزیں جیسا
کہ انھیں ہونا چاہیے۔ تیسری قسم کی چیزیں وہی ہیں جنھیں افلاطون نے 'مثالوں' کا نام دیا تھا۔
جب شاعر اس تیسری قسم کی چیزوں کو بیان کرتا ہے تو وہ ناقص چیزوں کو یعنی پہلی دو قسموں کی
چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے۔ فن کا کام یہ ہے کہ فطرت کے نقائص کو دور کرے۔ فطرت ایک متعقد
کے مطابق مصروف عمل ہے، لیکن اس کی تکمیل میں ہمیشہ کامیاب نہ ہوتی، کیونکہ جبر یا مادے
کے مزاحم اس کے راستے میں حائل ہوتے ہیں۔ فن ان مزاحم کو ہٹا کر فطرت کو کمال بخشتا ہے
جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی تخلیقات ایک ایسا لذت کا سرچشمہ ہوتی ہیں جو تہذیب و اخلاق کے
حق میں مفید ہوتی ہے۔ اسی سلسلے میں ارسطو شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ
شاعر افراد کے افعال اور جذبات کو ایسے طور پر بیان کرتا ہے وہ عمومی اور آفاقی بن جاتے ہیں۔
اس لیے شاعری کو تاریخ پر تفوق حاصل ہے۔ شاعر امکان دو جوہر کے قوانین کو دلیل راہ بنا کر
جزئی واقعات کو ایک ایسی کلیت اور عمومیت بخش دیتا ہے کہ وہ فلسفیانہ صداقتیں بن جاتے ہیں۔
چنانچہ ارسطو کے نزدیک شاعری تاریخ نویسی سے زیادہ فلسفیانہ عمل ہے۔ جہاں افلاطون کے
نظام میں شاعری کے لیے فلسفے کا درجہ حاصل کرنے کا محض ایک بعید امکان تھی وہاں ارسطو اس کو
فلسفے کی جان سمجھتا ہے کیونکہ وہ مثالی تجربے کی عکاسی کرتی ہے۔ اس ضمن میں ارسطو کا یہ نکتہ تنقید
شعری کے لیے پرلے درجے کی اہمیت رکھتا ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر
ترجیح دینی چاہیے۔ اس معیار نے شاعری کو زندگی کی غلامی سے رہا کر کے اس کا مد مقابل بنا دیا۔

لانجائینس

تیسری صدی عیسوی میں لانجائینس (Longinus) نے ایک نئے نقطہ نگاہ سے ادب کا
جائزہ لیا۔ ارسطو کی اس رائے کو قبول کر کے کہ شاعری ایک خاص قسم کی لذت بخشتی ہے،
لانجائینس نے اس امر کی تحقیق کی کہ شاعری کا نشاط بخش اثر مخاطب پر کیا ہوتا ہے اور اس طرح
تنقید کا سب سے پہلا تاثری نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک پڑھنے یا سننے والا کسی ادبی تخلیق کی

قدروقت کا اندازہ صرف اپنے مشاہدہ نفس کے ذریعے کر سکتا ہے۔ اگر اس کے اوپر ادبی تخلیق کی عظمت یا جذباتی قوت کا اثر اتنا زیادہ ہو کہ اس پر وجد کی کیفیت طاری ہو جائے تو وہ تخلیق اعلیٰ پائے کی ہے۔ لہٰذا جس نے اس پر بحث نہیں کی یہ کیفیت وجد بذات خود اچھی ہوتی ہے یا نہیں۔ تاہم جب وہ یہ شرط عاید کرتا ہے کہ وجد کی کیفیت ادبی تخلیق کی عظمت اور قوت کا نتیجہ ہو تو لازماً وہ ادبی لذت کو انسان کی بہترین کیفیتوں سے منسلک کرتا ہے۔ اس نے جو یونانی لفظ استعمال کیا اس کے لغوی معنی ہیں ملو یا رقت۔

لہٰذا جس اس معیار کو صرف ایک قاری تک محدود نہیں رکھتا، بلکہ اسے ایک عالمگیر حیثیت دیتا ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ اعلیٰ پائے کا ادب وہ ہے جو پڑھنے والے کے دل میں ہیجان اور وجد پیدا کرے، صرف ایک ہی بار نہیں بلکہ بار بار اور صرف ایک انسان کے دل ہی میں نہیں بلکہ مختلف پیشوں، مشغلوں، عمرؤں اور ملکوں کے لوگوں کے دلوں میں۔

ملاحظہ طلب بات یہ ہے کہ لہٰذا جس کا یہ نظریہ افلاطون کے نظریے کی عین ضد ہے۔ لہٰذا جس صرف فی تخلیق ہی سے بالیدگی جذبات پیدا کرنے کا تقاضا نہیں کرتا بلکہ یہ تقاضا بھی کرتا ہے کہ فن کار خود اعلیٰ مسرت کا نمونہ ہو۔

قلب سڈنی

اس کے بعد ایک اہم سبب میل قلب سڈنی کا تنقیدی مضمون 'شاعری کا جواز' (The Defence of Poesie) تھا۔ تصنیفی ادب کے برخلاف (جو سڈنی کی اصطلاح میں شاعری کا مترادف تھا) انتہائیوں (Puritans) کا یہ الزام تھا کہ وہ منافی اخلاق، ضعیف انگیزہ، دروغ پرست اور اوپاشی پسند ہوتا ہے۔ وہ لوگ اپنی حمایت میں افلاطون کی زبردست سند پیش کرتے تھے یعنی 'جمہوریہ' سے شاعروں کا انحراف۔

سڈنی شاعری کی قدامت پر زور دیتا ہے اور اس نے تہذیب کی ترقی میں جو حصہ لیا ہے اس کو سراہتا ہے۔ مثلاً وہ یہ شہادت پیش کرتا ہے کہ اولین فلسفیوں اور سائنس دانوں نے نظم میں اظہار خیال کیا۔ لیکن ارسطو پہلے ہی کہہ چکا تھا کہ محض وزن و بحر کی موجودگی طبعی علوم کی کتابوں کو شاعری کا درجہ نہیں بخش سکتی۔

سڈنی سولن (Solon) کی مثال پیش کرتا ہے اور اس نے نظم میں سرزمین اوقیانوس کی جو

داستان لکھی تھی اس کی تعریف کرتا ہے۔ اس مثال میں دو باتیں غور طلب ہیں۔ ایک تو نظم کا استعمال، دوسرے داستان۔ شاعری میں صرف وزن و بحر ہی نہیں ہوتے، بلکہ واقعات کا انحراف بھی ہوتا ہے، یعنی ایک تصنعی کہانی۔

اس کے بعد وہ افلاطون کے شاعرانہ انداز بیان کو خراج عقیدت پیش کرتا ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ انداز بیان کو بھی شاعری کا ایک لازمی عنصر سمجھتا ہے۔ پھر وہ یونانی مورخ ہیرودوٹس (Herodotus) کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہیرودوٹس اور اس کے تابعین سب نے جذبات انسانی کو جس ہیجان انگیز طریقے سے بیان کیا ہے وہ طریقہ انھوں نے شاعری سے مستعار لیا تھا۔ چنانچہ اس کے نزدیک شاعری میں تین عنصر لازمی ہیں، یعنی انحراف، خوش بیانی اور جذبہ انگیزی۔ دوسرے الفاظ میں شاعری تاریخی اور اخلاقی مضامین کے بیان کرنے کا ایک عمدہ طریقہ ہے۔ بہر کیف اس کی قدروقت نفس مضمون پر منحصر ہوتی ہے۔

سڈنی کی یہ رائے ایک ایسی رائے ہے جو مدتوں سے عام لوگوں میں رائج ہے عام لوگ شاعری کو بذات خود کوئی اعلیٰ منصف کلام نہیں سمجھتے بلکہ دوسرے علوم کی ایک حسین کنیز۔ بہر حال معلم، مورخ، فلسفی اور عالم کی حیثیت سے شاعر کا جو درجہ ہے اس سے قطع نظر سڈنی کے نزدیک اشعار کی ایک اور حیثیت بھی ہے۔ وہ یہ کہ وہ ایک متاع، ایک خضر، ایک موجد بھی ہے۔ وہ نئی چیزیں بناتا ہے اور اس امر میں وہ دوسرے علوم و فنون کی مشق کرنے والوں سے ممتاز ہے۔ سڈنی اس نکتے کو ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"انسان کا کوئی فن ایسا نہیں جو فطرت کی بنائی ہوئی چیزوں پر مبنی نہ ہو۔۔۔ صرف شاعر ایک ایسا فن کار ہے جو فطرت کی لکیر کی نقیری سے انکار کرے، اپنی قوت ایجاد کے مل بوتے پر، ایک نئی فطرت تخلیق کرتا ہے اور ایسی چیزیں ایجاد کرتا ہے اور جو یا تو فطرت کی چیزوں کی اصلاح یا نئے صورتیں ہوتی ہیں یا ان سے بالکل جدا گانہ نئی چیزیں ہوتی ہیں۔"

اس کے معنی یہ ہوئے کہ سڈنی کے نزدیک شاعر صرف یہی نہیں کہ جو چیزیں پہلے ہی سے موجود ہیں ان کی نقل کرے، ان کا خاکہ اتارے، ان کا اظہار کرے یا ان سے بحث کرے، بلکہ وہ بالکل نئی چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ اس دعوے کا جو پہلو خاص طور پر دلچسپ ہے وہ یہ ہے کہ شاعر جو چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ وہ چاہے فطرت کی چیزوں کا نقش ثانی ہوں یا بالکل نئی چیزیں، بہر حال

لوہم میں شمار ہونے لگا۔ یعنی شاعری صرف تعلیم ہی کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ تہذیب کا سامان بھی بنیاد کرتی ہے اگر ان دونوں عناصر کو ایک دوسرے سے جدا کیا جائے تو ایک طرف تہذیب اور دوسری طرف 'جہالت' نظریہ شاعری کے مبادیات ہاتھ لگتے ہیں۔

سڈنی کا نظریہ شاعر کو مضمون اور طرز بیان دونوں کے اعتبار سے ایک اخلاقی معیار پر پرکھتا ہے اور اسے بجائے خود کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ یعنی اس کے مطابق شاعری اپنا معیار آپ نہیں۔ ارسطو کی پوٹیتا نہ صرف شاعری کا جزو اہم بلکہ اس کے حق میں ایک اخلاق خود بخود بھی تھی۔ سڈنی صرف اس کا جواز پیش کرتا ہے، اسے قصود بالذات قرار نہیں دیتا۔ اخلاطوں کے معنی کا جو حل سڈنی نے پیش کیا اس کے مطابق شاعر کامل، سمجھدار، شہری بننے کے تو قابل ہو جاتا ہے، لیکن ایک آزاد شہری نہیں بنتا۔ اس کی انفرادیت بڑی محدود ہو جاتی ہے۔

ڈرائیڈن اور پوپ

سڈنی کے مضمون کے بعد ایک عصر انجیز مضمون ڈرائیڈن (Dryden) کا Essay on Dramatic Poesie ہے۔ ڈرائیڈن کے اس مضمون کا موضوع ڈرامائی ادب ہے، تاہم وہ جاہل شاعری کے حلق بھی اظہار رائے کرتا ہے۔ اس کی رائے میں شاعری کا کام یہ ہے کہ پڑھنے والوں کو ایک دل فریب اور پر لطف طریقے سے انسانی فطرت کے حقائق سے آشنا کرے۔ چنانچہ شاعری ڈرائیڈن کے نزدیک علم کی ایک شاخ ہے، یعنی وہ شاعر جسے سوجھ بوجھ زمانے میں ہم نفسیات کہتے ہیں جس طرح سڈنی کے یہاں شاعری اخلاق کی مدد و معاون تھی اسی طرح ڈرائیڈن کے یہاں وہ نفسیات کی تعلیم کا ایک وسیلہ ہے۔ ڈرائیڈن اپنے نظریے کی تصریح یوں کرتا ہے کہ جب کسی ڈرامے میں ہم انسانی جذبات و واردات کو کار فرما دیکھتے ہیں تو انہیں دیکھ کر ہمیں اپنے ذاتی تجربے یاد آتے ہیں اور ڈرامے کے کرداروں کے لباس میں ہم اپنے آپ کو شناخت کرتے ہیں۔ اس سے ہمیں اپنی فطرت اور انسانی فطرت کے کچھ میں مدد ملتی ہے۔

ڈرائیڈن کے مقابلے میں (Pope) نے یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعری ایسے خیالات کا اظہار کرتی ہے جو پہلے بھی اکثر لوگوں کے دلوں میں آچکے ہیں لیکن ایسے عمدہ طریقے سے پہلے کی بیان نہیں کیے گئے۔ چنانچہ اس کے نزدیک شاعری کا طرہ امتیاز طرز بیان ہے۔ اس نے

فطرت کی چیزوں سے بہتر ہوتی ہیں۔ یہاں وہ اخلاطوں کا حربہ اس کے برخلاف استعمال کر جاتا ہے۔ اخلاطوں کا اعتراض یہ تھا کہ شاعر محض اشیائے فطری کی نقل کرتا ہے جو خود ایک ازلی وابدی خیال یا مثال کی کہ جو صانع کائنات کے ذہن میں ہے نقل ہوتی ہیں۔ سڈنی کہتا ہے کہ شاعر کی اچھتیات اشیائے فطری کی نقل نہیں ہوتی بلکہ ان کی تجدید اور نئے سرے سے تشکیل ہوتی ہیں، اور یہ تجدید و تشکیل اس خیال کے مطابق، حقیقت کے اس نقشے کے مطابق ہوتی ہے جو اس کے ذہن میں ہوتا ہے۔ یہ خیال، حقیقت کا یہ وہی نقشہ، اخلاطوں کی 'مثال' کی ایک دوسری صورت معلوم ہوتا ہے۔ البتہ سڈنی اس امر کی صراحت نہیں کرتا۔

ارسطو کا جو یہ نظریہ تھا کہ شاعر اشیائے فطرت کی اصلاح کر کے ان کی نقل کرتا ہے، سڈنی اس پر یہ اضافہ کرتا ہے کہ پڑھنے والا بھی شاعر کے بیان سے متاثر ہو کر بیان کردہ چیز کی نقل کرتا ہے مگر یا نقل پڑھنے والے کے حصے میں بھی آگئی۔ شاعر کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کے لیے لذت اور ہدایت دونوں مہیا کرے۔

سڈنی شاعری کی اخلاقی تعلیم کے ایک ذریعے کی حیثیت سے فلسفے اور تاریخ دونوں پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ فلسفے کی طرح محض مجرد افکار کا ایک خشک اور دماغ پاش مجموعہ نہیں ہوتی، بلکہ زندہ انسانوں کے افعال و جذبات کو پیش کرتی ہے۔ اس طرح جہاں تاریخ پر یہ مجبوری مائدہ ہے کہ وہ انسانی افعال کو من و عن پیش کرے وہاں شاعر اس کا مجاز ہے کہ اخلاقی ہدایت یا عبرت کی خاطر نیکی کو نیک تر اور بدی کو بدتر بنا کر دکھائے، یعنی نیکی کے حسن اور بدی کے جح کو اور بھی نمایاں کر دے۔ اس سے سڈنی کی مراد یہ ہے کہ جس عالم مثال کا نقشہ شاعر کھینچتا ہے اس عالم میں انسانی افعال اور ان کے نتائج ایسے ہی ہوتے ہیں جیسے ہونے چاہئیں، نہ کہ جیسے واقعات کی دنیا میں ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے بیان کردہ واقعات کائنات کے ایک افضل اخلاقی نظام کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ لیکن ایک بنیادی شرط یہ ہے کہ شاعر کا اسلوب اظہار ایسا ہو کہ پڑھنے والے کو متاثر کر سکے۔ یہاں سڈنی کے نظریے میں شاعری اور بلاغت کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ شاعر کو فلسفہ و تاریخ پر صرف مضمون کے اعتبار سے تفرق نہیں، بلکہ طرز بیان کے نقطہ نگاہ سے بھی ہے۔

یہ امر تنقید شاعری کی تاریخ کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ سڈنی نے شاعری کا ایک ایسا اخلاقی نظریہ پیش کیا ہے جس کی رو سے اخلاقی ہدایت کے ساتھ ساتھ حسن بیان بھی شاعری کے

ڈرائیڈن کے نظریے کے صرف ایک عنصر یعنی عمدگی بیان کو قبول کیا ہے۔ ڈرائیڈن کے نظریے کا جو دوسرا عنصر تھا یعنی ہدایت یا تعلیم، اس کی مزید تشریح ہمیں، جہاں تک انگریزی زبان کے برگزیدہ نقادوں کا تعلق ہے، ڈاکٹر جانسن (Dr. Johnson) کے یہاں ملتی ہے۔

ڈاکٹر جانسن

ڈاکٹر جانسن شیکسپیر کی تعریف جن الفاظ میں کرتا ہے ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شیکسپیر کی حقیقت نگاری کا مداح ہے۔ ڈاکٹر جانسن کہتا ہے:

”شاعر کا فرض یہ ہے کہ ایک فرد بشر کا نہیں بلکہ ساری نوع انسانی کا جائزہ لے اور فطرت انسانی کے عام مظاہر میں جو خاص قدر مشترک ہیں ان کو اجاگر کرے۔ اس کا کام یہ نہیں کہ کسی پھول کی رگوں کی گنتی کرے یا کسی جنگل کے درختوں میں جو مختلف رنگ نمودار ہیں ان کو بیان کرے۔ فطرت کے جو خاکے وہ دیکھنے ان میں اسے ایسے نمایاں اور موٹے موٹے نقوش دکھائے چاہئیں کہ جو کچھ دالے کا ذہن اصل کی طرف منتقل ہو جائے۔ رہے پارک فرق، جن پر کسی شخص کی نگاہ پڑی ہوگی اور کسی کی نہ پڑی ہوگی، ان کو اسے نظر انداز کر دینا چاہیے اور ان کے مقابلے میں ایسی خصوصیات کو بیان کرنا چاہیے جو سرسری نگاہ اور غائر نگاہ دونوں پر واضح ہوں۔ لیکن فطرت کا علم شاعر کے فرض کا محض ایک حصہ ہے۔ اسے زندگی کی تمام صورتوں اور کیفیتوں سے بھی واقف ہونا چاہیے۔ اس کا فرض منہسی ہے کہ وہ ہر قبیل کے انسانوں کے دکھ سکھ کا اندازہ لگا سکے، تمام انسانی جذبات اور جذبات کے ہر قسم کے مجموعے کا بغیر شناس ہو اور اس کا کھوج لگانے کہ نفس انسانی اجتماعی اداروں اور آب و ہوا اور رسم و رواج کے اتفاقی اثرات کے ماتحت بچپن کی شوخی و فحش سے لے کر بڑھاپے کی حسرت و مایوسی تک کس طرح تغیر پذیر ہوتا ہے۔ اسے چاہیے کہ اپنے ملک اور زمانے کے تعذبات سے اپنے آپ کو پاک کرے، نیکی و بری کی لازوال قدروں کو پہچانے، رائج قوانین اور حدود اول آراء سے صرف نظر کرے، اور صرف ان کلی اور مادرائی قوانین کے سامنے سر تسلیم خم کرے جو کبھی نہیں

بدلتے۔ اگر اس کے نام کا سکہ بہت آہستہ آہستہ جم رہا ہو تو اسے اس پر قائل رہنا چاہیے، اپنے معاصرین کی ستائش کی پروا نہ کرنی چاہیے اور آنے والی پشتوں کے انصاف پر اپنے دعووں کا فیصلہ چھوڑ دینا چاہیے۔ اسے چاہیے کہ وہ جو کچھ کھٹے فطرت کے ترجمان اور نوع انسانی کے قانون ساز کی حیثیت سے لکھے اور اس بات کو ذہن نشین رکھے کہ وہ آنے والی پشتوں کے خیالات کا معلم اور ان کی رسوم و عادات کا صورت گر ہے، کیونکہ اس کی ہستی مکان و زمان سے مافوق ہے۔“

شاعر کے لیے یہ کس قدر سخت گیر منشور ہدایت ہے! سڈنی کا مطالبہ یہ تھا کہ شاعری کو اخلاقی طور پر منفعت بخش ہونا چاہیے، لیکن چونکہ وہ اس بات سے آشنا تھا کہ زندگی اپنی اصلی صورت میں اخلاق آموز نہیں ہوتی اس لیے اس کا اصرار تھا کہ شاعر کو ایک نئی اور بہتر دنیا خلق کرنی چاہیے۔ جانسن کا تقاضا یہ ہے کہ شاعر اصلی زندگی کی آئینہ داری بھی کرے اور اس کے ذریعے تہذیب اخلاق بھی کرے۔ اگر اصلی زندگی مصلح اخلاق نہ ہو تو پھر کیا کیا جائے؟ اس کا جواب جانسن کے یہاں کوئی نہیں، کم از کم جہاں تک شاعری کا تعلق ہے۔

کیا شاعر کے پاس کوئی خاص قسم کا علم ہوتا ہے جو حقیقت پر مبنی ہوتا ہے اور درس آموز بھی ہوتا ہے، اس استفسار کی ابتدائی کسمپاش ہمیں سڈنی، ڈرائیڈن اور جانسن کے خیالات میں محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اس کے جواب کے لیے ہمیں بعد میں آنے والے ایک دور، یعنی رومانوی دور کا انتظار کرنا پڑے گا۔

شاعری کی ماہیت دریافت کرنے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ عمل شعر گوئی کے نتیجے یعنی شعر کا معائنہ کیا جائے اور دوسرا یہ کہ یہ پتہ چلا یا جائے کہ شاعر کیا کرتا ہے اور اس کا طریق کار کیا ہوتا ہے۔ یعنی ایک سوال تو یہ ہے کہ شاعری کسے کہتے ہیں اور دوسرا یہ کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟

ورڈز ورتھ

ورڈز ورتھ (Wordsworth) اپنے مجموعہ کلام (Lyrical Ballads) کے دوسرے ایڈیشن کے مقدمے میں، جو تنقید شعری کے غیر فانی شاہکاروں میں شمار ہوتا ہے، سب سے پہلے

لوگوں کے لیے آئے دن کی ایک آشنا ہستی بن کر گوئی گوشت و پوست کا جہنم
 بہن لے گی، تو اس قلب ماہیت کی جھلک کی خاطر شاعر اپنی گھونٹی مدح اس
 کے اندر حلول کر دے گا اور پھر اس ہی ہستی کا نام انسانی کے ایک مزاج
 رکن کے طور پر خیر مقدم کرے گا۔

درڈز ورتھ افلاطونی معنی کا ایک دیامل چش کرتا ہے۔ شاعری نقل کی نقل نہیں، بلکہ انسانی
 فطرت اور خارجی مظاہر کے درمیان جو علاقہ ہے اس کی ایک زندہ اور حسی تفسیل ہے جو بیک وقت
 لذت بخش بھی ہے اور لذت کے اصول کی ہمہ گیر اہمیت پر بھی دلالت کرتی ہے۔ وہ جذبات کو
 براہین کر کے انسان کو اسفل نہیں بناتی، کیونکہ جذبات اسکی چیز ہی نہیں جو انسان کو اسفل بنائے۔
 اس کے برعکس وہ انسان کے لیے تعلیم و تزکیہ کا وسیلہ ہوتے ہیں۔

درڈز ورتھ نے اس کی تصریح تو کر دی کہ شاعر کیا کرتا ہے اور اس کے کام کی نوع انسانی
 کے نقطہ نگاہ سے کیا اہمیت ہے۔ لیکن اس امر کو سمجھنے تو ضیح چھوڑ دیا کہ شاعر کے بلند مقاصد کا اثر
 اس کے انداز بیان پر کیا ہوتا ہے اور ایک شعری تخلیق دوسری اصناف کلام سے کن باتوں میں
 ممتاز ہوتی ہے۔ جہاں تک وزن و بحر کا تعلق ہے، انھیں وہ شعر کے لوازم میں شمار نہیں کرتا تھا
 بلکہ محض ایک آرائش سمجھتا تھا۔ وہی شاعرانہ زبان، سو اس موضوع پر اس کا یہ خیال تھا کہ چون کہ
 شاعر کا تعلق انسان اور فطرت کے عظیم اور بنیادی مظاہر سے ہوتا ہے اس لیے اُسے چاہیے کہ
 عارضی اور اتفاقی زینوں کو بالائے طاق رکھ کر وہی سیدھی سادی زبان استعمال کرے جسے عام
 انسان اپنے آئے دن کے تجربوں میں استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اس کے نزدیک
 انداز بیان ایک ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ اگر جذبات صحیح اور فوری ہوں گے تو پیرایہ اظہار خود بخود
 موثر ہو جائے گا۔ شاعر کو سخن آرائی کی خاص کوشش کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔

کولریج

درڈز ورتھ کے دلائل کی اس فردگزاشت کو پورا کرنے کے ضمن میں کولریج (Coleridge)
 نے شاعری کی اہمیت اور قدر و قیمت کے بارے میں ایک نئی قسم کی فلسفیانہ تحقیق کی داغ بیل
 ڈالی۔ ذیل میں اس کی خود نوشتہ سوانح عمر Biographia Literaria کے چودھویں باب میں
 اس موضوع پر ایک عبارت کا مختص ترجمہ دیا جاتا ہے:

یہ سوال کرتا ہے کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟ اس کا روئے سخن کن لوگوں کی طرف ہوتا ہے؟ اور اس
 سے کس قسم کی زبان کی توقع رکھنی چاہیے؟ لفظ شاعری کے دو معنی ہیں۔ اول ایک عمل یعنی شعر
 گوئی، دوم اس عمل کی پیداوار یعنی شعر۔ شاعر کے متعلق بنیادی سوالات کا جواب ان دونوں
 پہلوؤں پر نکال دیا جاسکتا ہے۔

اس عصر انگریز قدسے میں جس نے مغربی تنقید شعر کا رخ بدل کر رکھ دیا، درڈز ورتھ اپنے
 پیش رو فطرتوں کے خیالات کے متفرق رشتوں کو منسلک کرتا ہے، یعنی ارسطو کا یہ مقولہ کہ شاعری
 جزئیات کو کلیات میں تبدیل کرتی ہے، سڈنی نے اس میں جو تصرف کیا، ڈرائیڈن کا یہ اصرار کہ
 شاعری فطرت انسانی کی عکاسی ہے اور ڈاکٹر جانسن نے عکاسی میں جس تقیم کا اضافہ کیا۔
 علاوہ بریں وہ ڈرائیڈن اور جانسن کے مقابلے میں اس مسئلے کی زیادہ گہری تدقیق کرتا ہے کہ
 انسانی فطرت کی عمومی عکاسی ہمارے لیے سامان لطف کیوں بہم پہنچاتی ہے۔ اس تدقیق کے
 ذریعے وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ایک طرف انسان کا نفسیاتی ڈھانچا اور دوسری طرف نظام کائنات
 یہ دونوں ایک دوسرے کے متوازی ہیں، اور شاعر عمومی اور ہمہ گیر حقیقتوں کا اظہار اس وجہ سے
 کرتا ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہوتا ہے جو اپنے جذبات و واردات سے حظ حاصل کرتا ہے اور جو
 دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اس روح زندگی سے جو اس کے اندر سرایت کیے ہوئے ہوتی
 ہے زیادہ لذت اندوز ہوتا ہے، کیونکہ کائنات کے حادثات و واقعات میں اسی قسم کے جذبات و
 واردات کے جو مظاہر ہوتے ہیں وہ لطف لے لے کر ان کا مشاہدہ کرتا ہے اور جہاں وہ مظاہر
 خارجی دنیا میں دکھائی نہیں دیتے وہاں وہ انھیں اپنی طرف سے ایجاد کر لیتا ہے۔ شاعری کا کام
 اسی قسم کا حظ ہیا کرتا ہے۔ اس کا جواز درڈز ورتھ اپنے مقدمے کی ذیل کی عبارتوں میں پیش کرتا ہے:

”براہ راست لذت ہیا کرنے کا یہ التزام کوئی ایسی چیز نہیں کہ اسے شاعر کے
 فن کی توہین سمجھا جائے۔ توہین تو کیا یہ اس کے لیے طرہ افتخار ہے۔ شاعر ایک
 ایسا گیت گاتا ہوا جس میں ساری نوع انسانی اس کی اہم آواز ہوتی ہے،
 حقیقت کو انجمن کی ذمت بناتا ہے اور اسے ہماری شبانہ روز کی مونٹس و غم گسار
 سمجھ کر اس کے حضور میں اظہار سرست کرتا ہے۔

”شاعری علم کی روح رواں ہے، وہ سائنس کے چہرے پر جذبات کی رونق ہے۔
 ”اگر کبھی ایسا وقت آیا کہ جب وہ چیز جسے ہم آج کل سائنس کہتے ہیں عام

”ایک نظم میں وہی عناصر ہوتے ہیں جو ترکیب کی ایک عبارت میں ہوتے ہیں۔ اس لیے ان میں جو فرق ہوتا ہے وہ بنیاداً ان عناصر کی ترکیب پر مشتمل ہوتا ہے اور یہ ترکیب فرق بنیاداً ان کے مختلف مقاصد کا نتیجہ ہے۔ ممکن ہے کہ مقدمہ چند صدائقوں کا بیان ہو، یعنی انہی صدائقوں کا جو مطلق اور بدیہی ہیں مثلاً سائنس کی صدائیں، ایسے اور اقلی کا بیان جو انسانی تجربے کا موضوع ہیں اور جو قلم بند کیے جا چکے ہیں مثلاً تاریخی واقعات۔ ممکن ہے کہ اس مقصد کی تکمیل سے لذت حاصل ہو اور وہ بھی بہترین اور مستقل ترین قسم کی لذت۔ تاہم یہ لذت مقصود بالذات نہیں ہوتی۔“

”یہ بھی ممکن ہے کہ لذت بخشی ایک ایسی انشا کا مقصود ہو جو کام موزوں نہیں، مثلاً ناول یا ردمان۔ سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ایسی انشا اگر وہ موزوں ہو، عام اس سے کہ وہ مطلق ہو یا نہ ہو، نظم کے نام کی مستحق ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ کوئی ایسی چیز سو جب لذت نہیں بن سکتی جو خود اپنے اندر اپنی لذت بخشی کا سبب اور جواز نہ رکھتی ہو۔ اگر وزن کا ضمن انشا نہ کر دیا جائے تو باقی جتنے عناصر ہیں انہیں اس وزن کا ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ وہ عناصر ایسے ہونے چاہئیں کہ جس ہدا کا نہ اور مستقل قوچ کا انفرادی طور پر تقاضا کرتے ہیں وہ حق نہاں ہو۔ چنانچہ ایک نظم کی تعریف ذیل کے الفاظ میں کی جا سکتی ہے: ”نظم ایک ایسی صنف انشا ہے جو سائنس کی انشاؤں سے امر میں مختلف ہوتی ہے کہ اس کا مقصد براہ راست لذت مہیا کرنا ہوتا ہے، نہ کہ صداقت کا بیان، اور اسی قبیل کی دوسری انشاؤں سے جن کا مقصد اسی طرح لذت بخشی ہوتا ہے وہ اس اعتبار سے ممتاز ہوتی ہے کہ وہ یہ حیثیت مجموعی اسی قسم کی لذت مہیا کرنے کی کوشش کرتی ہے جو اس کے اجزائے ترکیبی سے لہذا فردا حاصل ہوتی ہے۔“

”ہر زمانے کے فلسفیانہ نگار اس امر پر متفق ہیں کہ نظم کا لقب ایک طرف تو چند ایسے دل کش ایات یا مصرعوں کو دیا جا سکتا ہے جو انفرادی طور پر نہ ہونے والے کی قوچ کو اس حد تک جذب کر لیں کہ اسے عبارت کا یہ حیثیت مجموعی

قبیل ہی نہ رہے، اور نہ دوسری طرف ایک ایسی عبارت کو کہ جس کے مفہوم کو نہ جاننے والا اس کے اجزائے ترکیبی کی طرف توجہ نہ دال کے بغیر ایک سرسری نگاہ میں سمجھ لے۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ نہ جاننے والے کی حرکت صرف ایک سطحی سی اطلاع جوئی نہ ہو اور نہ وہ قیاس خواہش کہ عبارت کا ماحصل فردا اس کے ذہن میں آجائے، بلکہ نہ جاننے کے عمل کی لذت۔ یعنی منزل کی کشش نہیں بلکہ راستے کی دلچسپی۔“

اس بحث سے ظاہر ہے کہ کولرنج کی رائے میں کسی نظم کی امتیازی خصوصیت اس کی اہمیت ہوتی ہے۔ اہمیت ہی میں اس کا مقصد اور اس کا جواز مضمر ہوتا ہے۔ کولرنج صرف نظم کی توصیف پر اکتفا نہیں کرتا، بلکہ وہ ایک قدم آگے بڑھ کر شاعری کی ماہیت بھی بیان کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

”نظم کے جو اوصاف میں نے بیان کیے ہیں، وہ قبول کر لیے جائیں تو اس کے بعد ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم شاعری کی تعریف کریں۔ افلاطون اور بشپ لیپر کی تعینات اور برلیٹ کی کتاب ”نظریہ قدسہ“ (Theoria Sacra) اس امر کا ناقابل انکار ثبوت ہیں کہ وزن کے بغیر بھی بہترین قسم کی شاعری کی جا سکتی ہے بلکہ وزن ہی کیا، نظم کے مخصوص اور امتیازی فنکار کے بغیر بھی۔ قدیم انجیل میں ارمیا کا پہلا باب (بلکہ ساری کتاب کا پیش تر حصہ) چنیٹا شاعری کے لقب کا مستحق ہے۔ تاہم یہ کہنا کہ اس کے مقدس مصنف کا اولین مقصد انکشاف حقیقت نہ تھا بلکہ لذت رسانا، ایک ہیپد از عقل اور قلب آئینہ زوئی ہوگا۔ قصہ مختصر، ہم لفظ شاعری (شعر) کو چاہے کوئی نظمیں معنی پہنا سکیں، یہ ظاہر ہے کہ کوئی طویل نظم ساری کی ساری شاعری کہلائے جانے کی مستحق ہوتی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ تاہم اگر ایک مربوط و منضبط مجموعہ اشعار قصداً مقصود ہو تو ضروری ہے کہ اس کے تمام حصے شاعری کے معیار پر پورے اتریں۔ یہ صرف اس طرح سے ممکن ہے کہ الفاظ و تراکیب کا ایسا انتخاب کیا جائے کہ شاعری کا ایک وہ (وہ اس کا امتیازی وصف نہ سکی) پیدا ہو جائے۔ وہ وصف اس کے ہوا کہ کہیں ہو سکتا کہ ساری کی ساری عبارت مسلسل اور مساوی

توجہ کی غائب ہو، ایسی توجہ جس کا غائبانہ چاہے وہ روزمرہ کی نثر ہو چاہے علمی، کبھی نہیں کرتی۔"

"شاعری کیا چیز ہے؟ یہ سوال ایک دوسرے سوال سے کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟ اس قدر قریب کا تعلق رکھتا ہے کہ دونوں کا جواب ایک ساتھ دینا ضروری ہے۔ شاعر کا ل ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو انسان کی تمام وکمال روح کو بروئے کار لاتا ہے، ایسے طور پر کہ اس کی قوتیں اپنے اپنے سرے اور اپنی اپنی اہمیت کے مطابق ایک دوسری کی شریک عمل ہو جاتی ہیں۔ وہ اس ساحرانہ قوت استخراج کی بدولت جسے ہم ادب و تخیل کا نام دے چکے ہیں، روح انسانی کی ساری قوتوں کو ایک دوسری سے آمیز کر کے، ایک دوسری کے ساتھ گونہ کر، ان کو ایک زبردست وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ قوت شیرازہ بندی ابتدا از ارادہ و لہجہ کے ذریعے بروئے کار آتی ہے اور ان کی مسلسل اور شگفتانہ مگرانی کے ماتحت سرگرم عمل رہ کر اپنے آپ کو ایک جامع ضدین، ایک ناقص تعصبات کی صورت میں بے نقاب کرتی ہے۔ وہ مشابہت کو اختلاف کے ساتھ، عمومی کو خصوصی کے ساتھ، مرئی کو غیر مرئی کے ساتھ، فرد کو جماعت کے ساتھ، غارت و تازی کے احساس کو پرانی اور مانوس چیزوں کے ساتھ، ایک غیر معمولی بھجان جذباتی کو ایک غیر معمولی رہا نگری کے ساتھ، ہمیشہ بیدار رہنے والی سیاحت رائے اور سلامت طبع کو گرم جوشی اور عیسق یا شدید جذبات کے ساتھ، اور اسی طرح کی اور مخالف یا مختلف چیزوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر ایک کر دیتی ہے۔ اگرچہ وہ فطری اور معنوی کو بھی ہم آہنگ کرتی ہے، تاہم فن کو فطرت کے تابع اور اسلوب بیان کو مضمون کے تابع رکھتی ہے اور اس معاملے میں احتیاط برتی ہے کہ یہ شاعر کا رعب شعر کی سمجھ پر کھمبے قفل نہ ہونے پائے۔"

اس عبارت کا سلسلہ دلائل کافی پیچیدہ ہے۔ بہر حال جہاں تک اس کا سلبا یا ممکن ہے، کولرج کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری لہجہ سے زیادہ وسیع چیز ہے۔ شاعری کے لیے کلام موزوں تو کیا، کلام ہونا بھی ضروری نہیں۔ وہ زبان کے استعمال کے بغیر بھی کی جاسکتی ہے۔

چنانچہ نہ صرف فلسفہ و سائنس کی تحریروں پر بلکہ تصویروں اور محسوس پر بھی لفظ شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ان معنوں میں شاعری 'شعریت' کی مترادف ہے۔ وہ قوت جس کی مدد سے شاعر انسان کی تمام وکمال روح کو مصروف عمل کرتا ہے، تخیل ہے۔

تخیل سے کولرج کی جو مراد تھی اس کی تصریح اس نے ذیل کے الفاظ میں کی ہے:

"میرے نزدیک تخیل دو طرح کا ہوتا ہے، یعنی اولی اور ثانوی۔ اولی تخیل

میری رائے میں تمام ادراک انسانی کا شععی و طرح اور اہم ترین وسیلہ ہے۔ وہ

لکس محدود میں لکس لامحدود کے ادنیٰ و اعلیٰ عملی مجموعین کی، جو کہ نہیں ہوں کی

صورت میں پہلے پہلے نمودار ہوا، ایک عکس ہے۔ ثانوی تخیل اولی تخیل کی

صدائے بازگشت ہے۔ وہ شعوری ارادے کے پہلو پر پہلو موجود ہوتا ہے، لیکن

اس کے ہاں جہاں تک اس کی فعالی کی کیفیت کا تعلق ہے اسے اولی تخیل

ہی کی ایک صورت کہنا چاہیے۔ البتہ اپنی فعالی کی کثرت میں اور اپنے طریق

کار میں وہ اولی تخیل سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ چیزوں کی تحلیل کرتا ہے، ان کو

درہم و برہم کرتا ہے تاکہ ان کے اجزاء کو ملے سرے سے ملا کر نئی چیزیں خلق

کرے اور جہاں یہ عمل اس کے لیے ناممکن ہو وہاں بھی وہ بہر ایک نئی کوشش

کرتا ہے کہ چیزوں کو ان کی بہترین صورت دکھنے اور ان میں ربط و وحدت پیدا

کرے۔ وہ ایک زندہ قوت ہے۔ اس کے برعکس اشیا (مائن چٹ الاشیا) مردہ

اور جامد ہوتی ہیں۔

"قوت وادہ کے چلے جامد اور متعین اشیا کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوت

وادہ فی الحقیقت محض حافظے کی ایک صورت ہے جسے مکان و زمان کی

پابندیوں سے آزادی حاصل ہوگئی ہے۔"

دوسرے الفاظ میں تخیل اپنی اولی صورت میں انسانی تجربے کا تنقیدی اصول ہے، یعنی وہ

عامل، وہ قوت، جس کے طفیل ہم چیزوں کو ایک دوسری سے تمیز بھی کرتے ہیں اور انہیں ایک

دوسری سے متعلق بھی کرتے ہیں، انہیں ایک دوسری سے جدا بھی کرتے ہیں اور انہیں یک جا

بھی کرتے ہیں۔ اس کے بغیر ہمارا تجربہ کسی تاثرات کا محض ایک شیرازہ پریشاں، ایک دفتر بے معنی

ہوتا۔ ثانوی تخیل اس قوت کے شعوری استعمال کا نام ہے۔ وہ ہمارے لیے معانی کے نت نئے

راہے پیدا کرتا ہے۔ ثانوی تخیل کا استعمال ایک شاعرانہ عمل ہے۔ صحیح معنوں میں نظم کے لقب کا مستحق صرف ایک ایسا مجموعہ اشعار ہوتا ہے جس میں ثانوی تخیل کا استعمال شروع سے لے کر آخر تک ایسے طریقے سے کیا جائے کہ اس کے سارے حصے، یعنی اس کے منفرد اشعار، ایک دوسرے کے معاون ہوں، ایک دوسرے کی تشریح کریں، ایک دوسرے کی معنویت میں اضافہ کریں، اور جس کا انداز بیان بہ حیثیت مجموعی ایسا ہو کہ وہ نثر کی ایک عبارت سے زیادہ مسلسل طور پر جاذب توجہ ہو ایک نظم کا مقصد براہ راست لذت انگیزی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ممکن ہے کہ وسیع معنوں میں شاعری کا مقصد صداقت نگاری ہو یا لذت انگیزی۔ ایک نظم کا معیار یہ ہے کہ اس کے ہر حصے سے جہلذت حاصل ہو سکتی ہے وہی لذت مجموعی طور پر بھی بہم پہنچائے۔ تخیل اور قوت واہمہ کے عمل میں یہ فرق ہوتا ہے کہ قوت واہمہ حسی تجربوں اور ذہن میں محفوظ کیے ہوئے مشاہدوں کے جوڑ توڑ سے محض سطحی آرائشیں پیدا کرتی ہے۔ اور اس کے برخلاف تخیل اپنی ہی ایک ہیئت، یک مسوری وحدت، تخلیق کرتا ہے۔ تخیل کا عمل حیاتیاتی نشوونما سے مشابہ ہے۔ جو ٹیکس دو بناتا ہے وہ نامیاتی ٹیکس ہوتی ہیں کیونکہ وہ اس کی تکنیکی اور تریسی قوت کے ذریعہ بنتی ہیں۔

میتھیو آرنلڈ

سائنس کی رو بہ ترقی مادہ پرستی سے تہذیب انسانی کے روحانی پہلوؤں کو جو خطرہ لاحق ہو گیا تھا، اس کا سدباب آرنلڈ کو مذہب کے بس کا روگ معلوم نہ ہوتا تھا کیونکہ مذہب اس غلط فہمی کا شکار تھا کہ وہ سائنس سے سائنس ہی کے ہتھیاروں کے ساتھ لڑ کر کامیاب ہو سکے گا۔ عقائد کی عقلی تصدیق اور خارق عادت امور کو بادی صداقتوں کی طرح جاہت کرنے کی کوشش کا نتیجہ اس کے سوا اور کیا ہو سکتا تھا کہ مذہب سائنس کی ایک ادنیٰ بلکہ مسترد و متروک شاخ بن کر رہ جائے۔ مگر کچھ امید تھی تو شاعری سے تھی، کیونکہ شاعری واقعاتی صداقت سے بے نیاز ہوتی ہے اور اپنا ہی ایک ضابطہ اقتدار رکھتی ہے۔ آرنلڈ اس نکتے کو یوں بیان کرتا ہے:

”ہمارا مذہب امور واقعی، فرضی امور واقعی، کا دعویٰ بن کر گویا مادہ پرست بن گیا ہے۔ اس نے اپنے جذبات کو امور واقعی کے ساتھ وابستہ کر لیا ہے، اور امور واقعی نے اس کے ساتھ بے وفائی کی ہے۔ لیکن شاعری کے لیے امور واقعی

کچھ حیثیت نہیں رکھتے اس کے لیے خیال ہی سب کچھ ہوتا ہے، باقی سب لایا ہے، وہم ہے، فریب ہے شاعری اپنے جذبات کو خیالات کے ساتھ وابستہ کرتی ہے، خیالات ہی اس کے لیے واقعات ہوتے ہیں۔“

اس کی تائید وہ ذیل کے الفاظ میں کرتا ہے:

”مرد زمانہ کے ساتھ نوع انسانی اس حقیقت سے پیش از پیش آگاہ ہوتی چلی جائے گی کہ زندگی کی تفسیر کے لیے، اپنی تسکین قلب کے لیے، اپنی برقرار رکھنے کے لیے، اسے شاعری سے رجوع کرنا پڑے گا۔ شاعری کے بغیر ہماری سائنس، کمال دکھائی دے گی اور شاعری بہت سی ایسی چیزوں کی جگہ لے لے گی جنہیں ہم اب مذہب اور فلسفے کے نام سے پکارتے ہیں... دروازہ دروازے سے صدائیت اور خوش اسلوبی کے ساتھ کہا ہے کہ شاعری علم کی روح رواں ہے۔ ہمارا مذہب الجبر فریبی کی خاطر اپنی صداقت کی شہادتیں پیش کرتا ہوا، ہمارا فلسفہ علت و معلول اور حادث و قدیم کے متعلق ایک احساس نفسیات کے ساتھ استدلال کرتا ہوا، یہ دونوں علم کی عقلوں اور جمہوری نمائندوں کے سوا کیا ہیں؟ ایک دن ایسا آئے گا جب ہمیں اپنی اس سادگی پر تعجب ہوگا کہ ہم نے ان پر اعتماد کیا اور ان کو ثقہ دشمن سمجھا۔ ان کا چال جتنا کھتا جائے گا اتنی ہی ہم علم کی اس روح رواں کی بنیے شاعری کہتے ہیں، زیادہ قدر کریں گے۔“

آرنلڈ کی رائے میں ”شاعری زندگی کی ایک تنقید ہے۔“ اس کی تشریح دو جوں کرتا ہے:

”شاعری کی زبردست قوت اس کی قوت تفسیر میں مضمر ہے۔ اس سے میری مراد راز کائنات کے معنی کا ایک لفظی مرقع پیش کرنے کی قوت نہیں بلکہ چیزوں سے ایسے طور پر تعرض کرنے کی قوت کہ ہمارے اندر ان کا اور ان کے ساتھ ہمارے تعلق کا ایک کھل، نیا اور گہرا احساس پیدا ہو جائے۔ جب اپنے ارد گرد کی چیزوں کے متعلق ہمارے دل میں ایسا احساس پیدا ہو جاتا ہے تو ہمیں یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم ان چیزوں کی ماہیت سے مس رکھتے ہیں اور وہ ہمارے لیے بار خاطر اور سواہن روح نہیں بلکہ ہمارے ساتھ ہم راہی اور

ہم بازی کے رشتے میں مربوط ہیں۔ اس سے بڑھ کر تسکین اور تسلی بخشنے والے
احساس کوئی نہیں ہو سکتا۔"

آئی اے رچرڈز

آئی اے رچرڈز نے سائنس اور شاعری کی جنگ میں سائنس کے ہتھیار شاعری کے حق
میں استعمال کیے اور سائنس کی ایک شاخ یعنی نفسیات کی مدد سے صرف شاعری کا تجربہ ہی نہ کیا
بلکہ اسی سے شاعری کو سند نفسیات بھی دلائی۔ رچرڈز نے پہلے تو اس بات کی چھان بین کی کہ
کوئی نظم شاعر اور پڑھنے والے کے اندر کیا نفسی کیفیات پیدا کرتی ہے۔ اس کے بعد اس نے
یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہ کیفیات مفید ہوتی ہیں، بشرطیکہ نظم صحیح قسم کی ہو۔ اس معاملے
میں اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو کسی اشتہا کی تسکین کرے مفید ہوتی ہے۔ چنانچہ
مفید ترین نفسیاتی کیفیت وہ ہوتی ہے جس میں زیادہ سے زیادہ اشتہاؤں کی تسکین ہو اور کم سے
کم اشتہاؤں میں تشدد رہ جائے دوسری اصناف تحریر کے مقابلے میں شاعری کا درجہ اس معیار کے
مطابق بہت اونچا ہے، اور کوئی نظم اتنی ہی اونچی ہوتی ہے جتنی وہ اس معیار پر پوری اترے۔ اس
نظریے کے مطابق شاعری کی اخلاقی قدر و قیمت اس میں مضمر ہے کہ وہ نفس انسانی کی زیادہ
سے زیادہ اشتہاؤں کی تسکین کرے اس میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔

عالمیاد رچرڈز کے نفسیاتی نظریہ قدر کا بہترین خلاصہ اس کی کتاب 'سائنس اور شاعری' میں
ملتا ہے۔ اس میں سے چند فقرے مہارتوں کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے:

"الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس کی عین ضد ہے۔ جب ہم کوئی شعری
تخلیق پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں متعین خیالات ضرور پیدا ہوتے ہیں
لیکن اس لیے نہیں کہ الفاظ کا انتخاب اور دروست ایسا ہوتا ہے کہ متعلق طرز پر
ان سے صرف ایک ہی مطلب اخذ کیا جاسکتا ہے بلکہ اس لیے کہ مہارت کا
تجربہ دلچسپ، غنائی تاخیر اور آہنگ، یہ سب ہماری دلچسپیوں کو اکٹھا کر ہم کو
اس پر آمادہ کرتے ہیں کہ کسی ممکن مطالب میں سے وہ مطلب جو ہم کو سب
سے زیادہ بھاتا ہے، خود بخود انتخاب کر لیں۔ لیکن وجہ ہے کہ شعری بیان نثری
بیان سے زیادہ صحیح اور مکمل ہوتا ہے۔ زبان کے تخلیقی یا سائنسی استعمال سے کسی

منظر یا کسی چہرے کے نقشہ نگار کا منہ سے بولنا ہوا موقع پیش نہیں کیا جاسکتا۔"
"شاعری کے تخلیقی غلطی اور اس کی تادری مہمو اس کے نگری مضمر ضرورت
سے زیادہ اہمیت دینے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اگر ہم ایک لمحے کے لیے پڑھنے
والے کے نفسی تجربے سے صرف نظر کر کے شاعر کے نفسی تجربے پر غور کریں تو
ہم پر اور بھی واضح ہو جائے گا کہ نگار کوئی ادا ہم مضمر نہیں ہوتا۔ شاعر جو الفاظ
استعمال کرتا ہے وہی الفاظ کیوں استعمال کرتا ہے، کوئی دوسرے الفاظ کیوں
استعمال نہیں کرتا؟ اس لیے نہیں کہ وہ کسی ایسے سلسلہ افکار کی نمائندگی کرتے
ہیں جن کا بیان اس کا اصلی مقصد ہوتا ہے۔ انکار تو شاعر کے لیے ایک منفی چیز
ہوتے ہیں۔ شاعر کا طرز بیان سائنس دان کے طرز بیان سے مختلف ہوتا
ہے۔ وہ جو الفاظ استعمال کرتا ہے، ان کو اس لیے استعمال کرتا ہے کہ وہ
دلچسپیاں جن کی سلسلہ جہانی اس کے لیے شعر گوئی کی محرک ہوئی، ان الفاظ کو
اسی ہیئت میں اس کے شعور میں لاتی ہیں تاکہ وہ اس کے تجربے کو ایک منظم
مربوط اور سالم شکل بخش دیں۔ یہ الفاظ اس کے تجربے، اس کے خارجی
محركات کی رد میں پہنچے ہوئے اس کے ذہن میں آتے ہیں، اور وہ تجربے کی
بہ حیثیت مجموعی نمائندگی کرتے ہیں، نہ کہ اور اکالات یا افکار کے کسی گروہ کی۔
یہ بہا ہے کہ اگر پڑھنے والا کام کا مطالعہ صحیح طریقے سے نہ کرے تو اسے یوں
معلوم ہوگا کہ شاعر کے الفاظ مختلف چیزوں کے متعلق چند در چند موزے ہیں۔
لیکن جو قصہ، شعر فہم ہو اس کے ذہن میں الفاظ (بشرطیکہ وہ تجربے کی
براہ راست پیداوار ہوں اور محض بولنے کی مادوں، غلبہ، اثر انگیزی کی
غرائض، مصنوعی خیال آرائی، گوراندہ تھپہ، خواہ مخواہ کی ہنر نردہنی یا ایسے ہی کسی
اور غیر شاعرانہ قصص کا نتیجہ نہ ہوں) بالکل اسی طرح کا سلسلہ دلچسپی پیدا
کرتے ہیں جیسا شاعر کے ذہن میں تھا۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کی کیفیت
نفسی پڑھنے والے تک منتقل ہو جاتی ہے۔"

شاعروں کی جماعت رچرڈز کے نزدیک انسانوں کی وہ اقلیت ہے جو اپنے نفسی تجربوں
میں انسانی دلچسپیوں کی سب سے بڑی تعداد کو ایک متوازن اور منظم طریقے سے ایک جا کرتی

ہے۔ اس لیے ان کے نفسی تجربوں کا دوسرے لوگوں کے ذہنوں میں منتقل ہونا اس روز افزوں خطرے کا ایک تذکرہ ہے جو ہماری تہذیب کو انسانی دلچسپیوں کی باہمی کش مکش کے ہاتھوں درپیش ہے۔ شاعری انسانی تہذیب کے شیرازے کو درہم برہم ہونے سے بچانے کا ایک ذریعہ اور بہترین ذریعہ ہے اس کو رچرڈ زیوٹس بیان کرتا ہے:

”یہ بالکل قرین قیاس ہے کہ ہماری ثقافتی روایات نے کچھلی صدی کے حلوں کے برخلاف جس سے سکندری کے پیچھے پناہ لے رکھی ہے وہ مستقبل قریب میں اڑا دی جائے۔ اگر ایسا ہوا تو ایک ایسا ذہنی انتشار، جس کا تجربہ انسان کو آج تک نہیں ہوا، پیدا ہو جائے گا۔ اس وقت جیسے کہ تصویع آرٹلڈ نے پیش گوئی کی تھی، ہمارے پاس شاعری کے سوا کچھ نہ رہے گا۔ شاعری میں یہ صلاحیت ہے کہ ہمیں جانتی سے بچائے۔ وہ ذہنی افراطی پر غلبہ پانے کا ایک ممکن ذریعہ ہے۔“

شاعرانہ اور سائنٹفک صداقت میں رچرڈ زیوٹس تمیز کرتا ہے کہ شاعری سائنس کی طرح دعوے نہیں کرتی، بلکہ نیم دعوے کرتی ہے۔ ایک نیم دعویٰ الفاظ کا ایک ایسا مجموعہ ہوتا ہے جس کا جواز تمام وکمال اس میں ہوتا ہے کہ وہ ہمارے باطنی تقاضوں اور فکری زاویوں کو بروئے کار لائے یا ان کی تنظیم کرے۔ ایک دعوے کا جواز اس کے برخلاف اس میں ہوتا ہے کہ اس میں صداقت ہو، یعنی جس امر کو بیان کرنا اسے مقصود ہو، اس کو من و عن بیان کرے۔ اس سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں: ایک تحویلی (Referential)، اور دوسرا جذباتی (Emotive)۔ تحویلی طریقہ افکار اور اشیا کا حوالہ دینے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار اور اشیا سے جو جذبات یا امیال پیدا ہوتے ہیں ان کو بروئے کار لایا جائے۔ سائنس اور بشر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی۔ اسی نکتے کو وہ معنی کے معنی، میں جو اس نے اوگلدن کی شرکت میں لکھی، یہ الفاظ دیگر بیان کرتا ہے:

”ایک نظم کسی محدود اور باہ واسطہ حوالے سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ وہ ہمیں کچھ نہیں بتاتی، اور نہ اسے کچھ بتانا چاہیے۔ اس کو ایک اس سے کہیں زیادہ اہم کام درپیش ہوتا ہے، یعنی کسی جذبہ انگیز معاملے کے حلقہ ہڈ پر انگیز الفاظ کا

استعمال۔ وہ تجربے کے بارے میں ایک مناسب زاویہ پیش کرتی ہے اور یکساں کرنا چاہیے۔“ (1) Referential (2) Emotive

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ

شاعری کا تجزیہ یوں کرنا کہ اس میں اتنے جیسے لفظیات، بصیرت، اتنے جیسے تاریخی صداقت، اتنے جیسے صوتی خوشگوار، اتنے جیسے مصنف کی شخصیت اور اسی طرح کے اور عناصر ہوتے ہیں، ہمارے زمانے کی ایک عام دماغی تفریح ہے۔ لیکن اس سے یہ مرکزی سوال حل نہیں ہوتا کہ شاعری بذات خود کیا چیز ہے اور اس کی امتیاز دہیرت کیا ہے؟ بیسویں صدی میں نقادوں کے ایک ممتاز گروہ نے اپنے آپ کو ضمنی مباحثوں کے غلغلے بالطبع کر کے اس امر کے تعین کی کوشش کی ہے کہ شاعری میں وہ کون سی بات ہوتی ہے جو کسی اور ذہنی تخلیق میں نہیں ہوتی۔ مثلاً ان نقادوں کی رائے میں شاعری شخصیت کا اظہار نہیں ہوتی اور نہ قوی جذبات کا ایک اضطراری ظہیان ہوتی ہے، جو روحانی نقادوں اور شاعروں کے بنیادی عقائد تھے۔ ٹی ایس ایلٹ کہتا ہے:

”شاعری جذبات کو ذہیل دینے کا نام نہیں۔ وہ تو جذبات سے ایک طرح کا فرار ہے۔ وہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز ہے۔“

اس کی تصریح وہ ذیل کے الفاظ میں کرتا ہے:

”شاعر کے یہاں شخصیت کی قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی جس کا وہ اظہار کرے۔ اس کے پاس تو محض ایک وسیلہ اظہار ہوتا ہے اس وسیلہ اظہار میں تاثرات اور تجربات عجیب و غریب اور غیر متوقع صورتحال میں جمع ہو جاتے ہیں۔ وہ تاثرات و تجربات جو شاعر کے لیے بہ حیثیت ایک انسان کے اہمیت رکھتے ہیں، ممکن ہے کہ شاعری شخصیت میں ان کا کوئی بڑا حصہ نہ ہو۔“

یہ نقطہ نگاہ رچرڈ کے نقطہ نگاہ کی عین ضد ہے۔ رچرڈ کا طریقہ افلاطونی ہے، جس کی سڈنی اور شیلے نے بھی تقلید کی، یعنی وہ طریقہ جو شاعری کو ایک ایسے معیار پر پرکھتا ہے جو زندگی پر بہ حیثیت مجموعی عائد ہوتا ہے۔ افلاطون اور اس کے مقلدین میں فرق یہ ہے کہ جہاں افلاطون نے اپنے عام معیار زندگی کا اطلاق شاعری پر کر کے یہ دیکھا کہ شاعری اس پر پوری

تھیں اترتی، وہاں اس کے مقلدین نے ایک مختلف معیار پر شاعری کو پرکھا جس پر وہ پوری اترتی۔ ارسطو کا طریقہ یہ ہے کہ شاعری کی قدریں خود اس کے اندر ڈھونڈی جائیں، اگرچہ یہ بجا ہے کہ بالآخر ان قدروں کو عام قدروں کے معیاری نظام سے متعلق کرنا ضروری ہوتا ہے۔ موجودہ دور کی تنقید زیادہ تر ارسطو کے مسلک پر گامزن ہے۔

جان کروو رینسم

امریکی نقاد جان کروو رینسم (John Crowe Ransome) نے شاعری کے امتیازی خصائص کی تشخیص اور اس کی قدر و قیمت کی تعیین کے لیے شاعری کی چند قسمیں مقرر کی ہیں۔ ان میں سے بعض دوسرے اسالیب تکلم سے چند مشترک خصائص رکھتی ہیں اور بعض آپ اپنی نظیر ہوتی ہیں:

”شاعری کی ایک قسم کسی دوسری قسم سے موضوع کے اعتبار سے ملاحظہ کی جاسکتی ہے اور موضوع کی تفریق اس کی ماہیت یا حقیقت نفس الامری کے مطابق کی جاسکتی ہے... جدید زمانے کے نقادوں کا خیال ہے کہ شاعری کی ایک قسم اشیا کو اور دوسری قسم: انکار کو اپنا موضوع بناتی ہے۔“

طبیعی شاعری

وہ شاعری جو اشیا کو اپنا موضوع بناتی ہے آج سے چند سال پہلے نقادوں کی بڑی منکور نظر تھی۔ نقادوں نے شاعروں کو بھی متاثر کر دیا۔ ”تثالی“ (imagists) نامی شاعری کی تاریخ میں کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ نظریوں کے سوجھ بوجھ تھے اور فن کار بھی۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ اشیا کو اپنی ”طبیعت“ (یعنی اپنی اصلیت) میں پیش کریں۔ لوگ اس حد تک ”طبیعت“ کا احساس کھو چکے تھے کہ یہ کوشش بڑی مستحسن تھی۔ لوگ شاعری میں خیالات ڈھونڈتے تھے۔ بڑے بڑے یا چھوٹے چھوٹے، شاعرانہ یا ادبی بہر حال خیالات۔ لیکن تثالیوں نے دو لوگ فیصلہ کر دیا کہ شاعری کا مواد چیزیں ہیں، محض چیزیں۔ میں اس شاعری کو جو تاحدا امکان خالص طبیعی چیزوں سے تعلق رکھتی ہے، طبیعی شاعری، کے نام سے موسوم کروں گا۔ اس کی مخالف وہ شاعری ہے جو تاحدا امکان انکار سے تعلق رکھتی ہے۔

عالمی چیز اور فکر میں کامل مخالفت نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے پہلے ہم تثالی یا متقابل لٹری ترکیب استعمال کریں۔ یعنی فلاسفہ کو اشیا کے وجود کا یقین نہیں۔ بہر حال جب وہ تثالیوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان کا مطلب اشیا ہی سے ہوتا ہے۔

میرے خیال میں یہ دعویٰ کوئی عقل مند آدمی نہیں کر سکتا کہ انسانی فنون آپ ہی آپ قدیم الاصل تثالیوں سے پیدا ہو گئے اور نوع انسانی کے کسی ابتدائی زمانہ معصومیت کی یادگار ہیں... فن پہلی نظر کی محبت کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ اس کے لیے زیادہ پختہ کار محبت کی ضرورت ہوتی ہے۔ فن میں ہم ان چیزوں کی طرف مود کرتے ہیں جنہیں ہم نے پہلی نگاہ میں مومار دکر رکھ دیا تھا۔ بچے کی تمام توجہ چیزوں پر مرکوز ہوتی ہے لیکن یہ اس لیے ہوتا ہے کہ ابھی اس کے یہاں منظم خیالات نہیں ہوتے، اس لیے نہیں کہ وہ ایک جہاں دیدہ شہری بن کر پیدا ہوتا ہے اور (درازدور جھ کے قول کے مطابق) جگہ کی گھٹائیں اپنے جلا میں لے کر آتا ہے۔ تثالیوں تو صرف اس شخص کے لیے جگہ کی گھٹائیں ہوتی ہیں جس کو یہ پتا چل گیا ہو کہ خیالات ایک طرح کی تاریکی ہیں۔ وہ جدید ادبی تحریک جسے ”تثالی“ (imagism) کے لقب سے ملقب کیا جاتا ہے، ہو سکتا ہے کہ اس کی شاعری ایک الفاظ کی شاعری معلوم ہوتی ہو۔ لیکن اگر ہم اس کے ہائیڈوں کی نظریاتی تحریروں کا مطالعہ کریں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ یہ تحریک لٹری شاعری کی ضابطہ بند مجردیت سے بے زاری کا نتیجہ ہے۔ اس کے لیے سائنس سے واقفیت مشروط ہے، یعنی اس مشہور دماغی کارروائی سے جو ہماری معاشی مصروفیتوں کے حق میں ایک قبیری گم رکھتی ہے لیکن فطرت کے حق میں ایک تجزیاتی حکم۔ تثالیوں کی کوشش یہ ہے کہ تثالیوں میں پناہ گزیں ہو کر سائنس سے گریز کریں۔ تثالیات کی سادہ لوحی سے ملتی جلتی اس خالص شاعری کی پرکار سادگی تھی جس کی داغ بیل مسٹر جارج مور نے ڈالی۔

یہ خالص شاعری طبیعی شاعری کی ایک قسم ہے۔ اس کے مضمون کے جوہری عناصر ہوتے ہیں وہ چیزوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ میرے خیال میں جہاں تک تکنیک اور صنعت مگر کا تعلق ہے، یہ شاعری کامیاب ثابت ہوتی ہے۔ بشرطیکہ وہ اپنے مواد کو ایسے طریقے سے نمایاں کر سکے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں کوئی خیال آنے کے بجائے اس کی نگاہوں کے سامنے کوئی تثالی یا تثالیوں کا کوئی مجموعہ آجائے...

نقاد ہونے کی حیثیت سے ہمیں طبیعی شاعری کا بھی یہی خواہ ہونا چاہیے، کیونکہ وہ قسم کی

شاعری کا بنیادی عنصر ہے لیکن جس شاعری کی مصنوعات میں ایک آنچ کی سرورہ جاتی ہے وہ کوئی ایسی چیز پیش نہیں کرتی جو قائم بالذات ہو اور یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا موضوع تمام و کمال طبیعی اشیا پر مشتمل ہوتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر طبیعی شاعری کا کوئی نمونہ ہمیں بے حد پسند آئے تو اس کی تشریح کرنے پر ہمیں غالباً یہ پتا چلے گا کہ وہ خالص طبیعی شاعری ہی نہیں، یعنی اس کی کوئی اور ادا ہمیں بھانگی ہے۔

افلاطونی شاعری

فکری شاعری کو میں افلاطونی شاعری کے نام سے موسوم کروں گا۔ اس میں بھی مختلف درجوں کی ملاوت ہوتی ہے۔ اگر کسی تحریر میں محض مجرد افکار ہوں اور کوئی تمثالیں نہ ہوں تو وہ ایک علمی تحریر ہوگی، شعر نہ ہوگی، یہاں تک کہ افلاطونی شاعری کا نمونہ بھی نہ ہوگی۔ افلاطونی شاعری بلا تکلف طبیعی رنگوں میں اپنے موقلم کو سمولیتی ہے۔ اگر طبیعی شاعری یوں دیکھنے کو تو افکار کے معاملے میں کوری معلوم ہوتی ہے لیکن آنکھ بچا کر فکری مواد استعمال کر جاتی ہے۔ تو افلاطونی شاعر کے پاس بھی اس کا جواب ہے وہ ایسا روپ دھار لیتی ہے کہ جیسے ہو، وہ طبیعی شاعری ہو اور افکار کی گویاں 'شخصیت' کی شکل میں لپٹ کر نکل جاتی ہے۔

افلاطونی شاعری دو طرح کی ہوتی ہے۔ اول وہ جو رمزی حکایتوں کی صورت میں ہوتی ہے، یعنی چیزوں کو پیش کرتی ہے، لیکن اس شرط پر کہ اول سے لے کر آخر تک ان کو افکار میں تبدیل کیا جاسکے۔ (یہ افکار زیادہ تر مقبول عام موضوعوں سے متعلق ہوتے ہیں، مثلاً حب وطن، مذہب، اخلاق اور اجتماعی مسائل)۔ اس کی دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ وہ ہوتی تو ہے محض خیالی نکتہ سنجی لیکن لگے ہاتھوں طبیعی شاعری کی سنگار میز سے تھوڑا بہت سامان اڑا کر استعمال کر جاتی ہے۔ یہ فن بلاغت کے جتھہ کندے ہیں۔ جب اسے اپنے افکار کے مؤثر ہونے کا یقین ہو تو وہ ایجابی شاعری ہوتی ہے، جب اس بارے میں اسے شک یا ناامیدی ہو تو وہ سلبی شاعری بن جاتی ہے۔

افلاطونی شاعری طبیعی شاعری کی نقالی ہوتی ہے اور صحیح معنوں میں شاعری نہیں ہوتی۔ یہ افکار فردش افلاطونی اپنی جعلی شاعری کی مشق یہ ثابت کرنے کی خاطر کرتے ہیں کہ ایک تمثال ایک خیال پر مہر ثبت لگا دیتی ہے۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ وہ ادب جو اس نازک فرض سے

بہرہ برآ ہوتا ہے اس میں اصلی تمثالیں کوئی بھی نہیں ہوتیں، محض مثالیں ہوتی ہیں۔ شاعر کا تخلیقی تقاضا ایک آزاد عامل نہیں ہوتا، لیکن اس کے ہاں خود وہ اپنی تخیلوں سے الحظ اندوز ہونے کے معاملے میں ڈٹ کر سانس کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس کا یہ مصمم ارادہ ہوتا ہے کہ اور اک کی دنیا کی از سر نو تشکیل کرے۔ سانس اور شاعری کے معرکے کے نتیجے کے لیے ذیل کا کلیہ تجویز کیا جاتا ہے:

”سانس ایک عقلی یا عملی تقاضے کی تسکین کرتی ہے اور کم سے کم ادراکی نقاش کرتی ہے۔ فن ایک ادراکی تقاضے کی تسکین کرتا ہے اور کم سے کم عقلی کی نقاش کرتا ہے۔“

اس کے بعد ریٹسم چند صنعت گرانہ تدبیروں کا تذکرہ کرتا ہے جن سے شاعر مدد گات محسوسات کی دنیا میں اضافہ کرنے کی خاطر کام لیتے ہیں مثلاً وزن، مجاز اور تشبیہ و استعارہ، اس کی رائے میں کوئی خالص علمی بحث جسے چند متعین مطالب کا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے، تشبیہ و استعارہ سے کام نہیں لے سکتی کیونکہ وہ اپنی طرف عنان توجہ کو موڑ کر استدلال کی ہمواری میں قفل ہوتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی تاریخ مختصراً بیان کرنے کے بعد ریٹسم لفظ مابعد الطبیعیاتی کی تشریح کرتا ہے۔ یہ لفظ اس کے نزدیک خارق عادت یا اعجازی کا مترادف ہے۔ استعاروں اور خصوصاً مسلسل استعاروں میں اشیا کا عمل فطرت کے ان قوانین کے مطابق نہیں ہوتا ہے جو ہم نے مشاہدے اور تجربے کی مدد سے دریافت کیے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اشیا کا عمل خارق عادت طریقوں سے ہوتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح معجزوں میں ہوتا ہے۔ اس کی تشریح کرنے کے بعد ریٹسم مابعد الطبیعیاتی شاعری کے تفوق کا اعلان کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ذیل کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

”ادبی تنقید کے اصولوں کی حق سے پابندی کی جائے تو اس بات پر اصرار کرنا ضروری ہے کہ وہ ’معجزیت‘ جس پر کوئی ادنیٰ سے ادنیٰ خیال بندی مبنی ہوتی ہے، حقیقت میں وہی معجزیت ہے جس سے ماہب اپنا قص مضمون اخذ کرتے ہیں۔ وہ شاعر ہی ہوتا ہے، کوئی دوسرا نہیں ہوتا، جو خدا کے تحیل کو ایک سیرت، ایک مشیت ایک ہیئت اور ایک تاریخ سے بھلنے کر کے مجسم کرتا ہے۔ اگر شاعرانہ تخلیق کا تقاضا، جو اس کو لباس مجاز پہنانے کا کفیل ہے، کارفرمانہ ہوتا

تو یہ تخیل جو ذہن انسانی کا جامع ترین تخیل ہے، افلاطونی 'عالم امثالی' کی سب سے خشک اور بے جان مثال ہوتا۔

"دیوتاؤں کے حلق جو قدیم اساطیر ہیں وہ سب استعاروں کی پیداوار ہیں۔ شاعر وقتاً فوقتاً مذہب ایجاد کرتے رہے اور علوم طبعی کے ماہر انھیں تباہ کرتے رہے۔ مذہب اپنی ماہیاتی صداقت کے لیے ادبی فہم پر منحصر و موقوف ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر غلط فہمی کا شکار بن جاتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعر اپنے آباء روحانی، یعنی فردین وسطی کے شککین کی طرح، اس بارے میں مغالطے میں مبتلا نہ تھے۔ وہ اساطیر کو اسی طرح زیب داستان کے لیے استعمال کرتے تھے جس طرح وہ مجاز اور صنائع بدائع کو زینت کلام بناتے تھے۔

"لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ موضوع چاہے دیوتا ہوں چاہے تجربات محبت، شاعر 'معجزیت' سے کیوں کام لیتے ہیں؟ یہ کہنا کافی نہیں انھیں طبعی صداقتوں اور سائنس کے نظریوں سے چوہوتی ہے۔ مذہب خدا کے بارے میں صرف وہاں ارشادات کرتا ہے جہاں سائنس خاموش ہو اور فلسفہ لٹی پر مصر۔ کیوں کہ اسے ایک اثباتی حقیقت کی ضرورت ہوتی ہے یعنی ایک ایسے خدا کی جس کی ہستی طبعی دنیا میں بھی ہو اور کلیات و مجردات کی دنیا میں بھی۔ یہی حال شاعری کا ہے، اگرچہ آج کل شاعروں میں وہ پہلی سی جرأت کچھ کم دکھائی دیتی ہے جس کے بل بوتے پر وہ 'صداقت' کے معاملے میں اہل سائنس سے ہلکا جایا کرتے تھے۔

"مابعد الطبیعیاتی شاعری کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ سائنس کا تحدا اور ٹکڑے بنے انسان کے جو مختلف طریقہ ہائے تکلم ہیں ان میں اصلاح کرے۔ مطابق فطرت طریقہ تکلم ناقص ہوتا ہے۔ یا تو اس میں ضرورت سے کم طبعی مضمون ہوتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ حسیات تشدد رہ جاتی ہے، یا دوسری طرف اس میں ضرورت سے زیادہ طبعی مضمون ہوتا ہے۔ افلاطونی شاعری 'مثالیات' کے معاملے میں حد اعتدال سے تجاوز کر جاتی ہے اور طبعی شاعری میں حد سے زیادہ اصلیت اور واقعیت ہوتی ہے، جس کی وجہ سے وہ کیفیت پیدا کرتی ہے اور دل چسپی سے عاری ہوتی ہے۔

"مابعد الطبیعیاتی شاعر ان نقائص کا تدارک یوں کرتے ہیں کہ وہ معجزیت کی نفسیاتی تدبیر سے کام لیتے ہیں سائنس کے منطقی استدلال میں 'حکم' کا طریقہ ایسا ہوتا ہے کہ توجہ کا عمل فوراً ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف معجزیت کا طریقہ حکم توجہ کو اکساتا ہے۔ ہم 'شعیت' کے اس غوص مادے کو جو ہمارے سامنے پیش کیا جاتا ہے، دیکھتے رہے جاتے ہیں، اس پر تعجب کرتے رہ جاتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے رہ جاتے ہیں۔"

"... مابعد الطبیعیاتی شاعری کے احکام صداقت پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان کی صداقت تاریخ کی صداقت نہیں ہوتی۔ تاریخی صداقت تو کسی قسم کی شاعری میں نہیں ہوتی، بلکہ سائنس کے بھی محض چند شعبوں ہی میں ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری کے احکام ان افادی معنوی میں صادق ہوتے ہیں جن معنوں میں سائنس کے بعض کلیات ہوتے ہیں، یعنی جس قسم کا احتضار انھیں مقصود ہوتا ہے اس میں وہ کامیاب ہوتے ہیں۔ وہ ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ بیان کردہ چیز اور اکی یا جسمانی طور پر توجہ کی سختی ہے اور ہمیں توجہ دینے کی دعوت دیتے ہیں۔"

رہنم کے نظریے کا ماحصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری جو کچھ کرتی ہے وہ علم و فن یا انسانی عمل کا اور کوئی شعبہ نہیں کر سکتا۔ اس لیے شاعری اپنی ہی ایک قدر و قیمت رکھتی ہے۔ شاعری کا خاص کارنامہ کیا ہے؟ غیر معمولی چیزوں کی طرف جلب توجہ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو حقیقتیں سائنس اور مذہب سے مکشوف نہیں ہو سکتیں، شاعری ان کو بے نقاب کرنے کا ایک وسیلہ بنتی ہے اس معاملے میں شاعری کا طریقہ کار کیا ہے؟ وزن، مجاز، تشبیہ و استعارہ اور صنائع و بدائع کے ذریعے خارق عادت چیزوں کو یوں پیش کرنا کہ وہ سائنس کی صداقتوں اور تاریخی واقعتوں سے زیادہ حقیقی معلوم ہوں، اگرچہ ان کی حقیقت ایک مختلف قسم کی ہوتی ہے۔ وہ شاعری جو اس معیار پر پوری اترتی ہے، رہنم کے نزدیک مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے جس میں طبعی شاعری کی 'شعیت' اور افلاطونی شاعری کی 'مثالیات' دونوں بہ اعتدال جمع ہوتی ہیں۔



(نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث، ترجمہ و تفسیر: ابو الکلام آزاد، ناشر: انجمن کتب و ادب، دہلی، 2006ء، ناشر: انجمن کتب و ادب، دہلی، 2006ء)

یونانی تنقید

ادبی تنقید کی قطعی تعریف اگرچہ مشکل کام ہے مگر محدود معنوں میں اسے ادب میں اچھے اور برے کے تعین کی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس تلاش میں نقاد امتان کی فن خصوصیات اور مصنف کے نفسیاتی محرکات اور فکری نظام کو بھی واضح کرتا ہے اس سلسلہ میں یہ امر قابل غور ہے کہ نقاد محض ادبی حدود میں مقید نہیں رہتا بلکہ دوسرے علوم سے استفادہ کر کے تنقیح و تفحص اور تحسین و تہذیب کا بھی حق ادا کرتا ہے۔ جمالیاتی مفکروں کی طرح وہ فن پارے میں حسن کی اصل کا پتہ لگاتا ہے۔ اخلاقی اور سیاسی فلسفیوں کی طرح وہ افراد اور معاشرہ پر حسن کے اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ محققوں کی طرح وہ متن کی صحت اور نسخ کی صداقت کا خیال رکھتا ہے اور شارحین کی طرح وہ قواعد اور منائع و بدائع کے اصول کی روشنی میں فن پاروں کے خارجی محاسن کا بھی تجزیہ کرتا ہے۔

تنقید افہام و تفہیم و تربیت ذوق اور ادراک حقیقت کا ایک ذریعہ ہے لہذا نقاد مصنف اور قاری کے درمیان ایک ناگزیر کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ نہ صرف مخدوم ادبی بصیرت کا مالک ہوتا ہے بلکہ اس کے اندر حقیقت کو سمجھنے کی لگن اور فن پارے کی تنظیم، تربیت اور انتخاب کے ذریعہ دوسروں کو سمجھانے کا جذبہ بھی موجود ہوتا ہے۔ وہ جب کسی تخلیقی کام کو مخصوص اصول و ضوابط کی کسوٹی پر رکھ کر پرکھتا ہے تو کھرے کھوٹے کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ وہ اس کوشش میں دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرتے ہوئے بھی ادیب کا ہم شعور اور چنی طور پر اس کا رفیق کار ہوتا ہے۔ وہ ترجمانی، تفسیر، تشریح اور تحلیل و تجزیے سے فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے اور پھر اعلیٰ ادب کے معیاروں پر جانچنے کے بعد ذاتی و کائناتی مقامی و آفاقی اور وقتی و ابدی عناصر میں تمیز کر سکتا ہے۔ اس طرح تنقید خود تخلیقی ہو کر نئی تخلیق کے لیے شمع راہ بن سکتی ہے۔

ابتدائی یونانی نقادوں کو جدید تنقیدی نظریات کا کوئی خاص اندازہ نہیں تھا مگر غیر شعوری طور پر انہوں نے اپنے ادب کی تنقید اور اس پر محاکمہ کرتے ہوئے ایسے اصول وضع کیے جن کی اہمیت سے آج بھی انکار ممکن نہیں۔

یونان میں ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی علم فصاحت (Rhetoric) کی تاریخ میں پائے جاتے ہیں۔ یونانیوں نے فن خطابت میں مہارت حاصل کرنے کے لیے متعدد اصول و ضوابط مرتب کیے جن کا اطلاق ادب پاروں پر بھی ہوا۔ یونانی عالموں نے تقریر تحریر میں وحدت و تاثیر پر بہت زور دیا۔ انہوں نے اپنے شاگردوں کو شاعروں، نثر نگاروں اور ڈرامہ نویسوں کے فنون اور اسالیب بیان سے استفادہ کرنے کی بھی تلقین کی۔ یونانی ادبی تنقید کے تحت ایسے موضوعات لازمی طور پر زیر بحث آتے ہیں جو مقاصد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ادبی اہمیت کے لحاظ سے ہم اس تنقیدی سرمایہ کا جائزہ تمثیل یا ڈرامہ، جمالیات اور فصاحت کے زیر بحث کر سکتے ہیں۔

(1) ڈرامہ کی تنقید

مؤرخوں اور عالموں کا خیال ہے کہ یونان میں طریبہ ڈرامہ پر تنقید کے اثرات اس زمانہ میں بھی موجود تھے جب یہ ڈرامے مذہبی تقاریب کے موقع پر پیش کیے جاتے تھے۔ ان ڈراموں کی روایت چوتھی صدی قبل مسیح تک باقی رہی۔ قدیم طریبہ ڈرامہ میں ادبی، سیاسی اور اخلاقی قدامت کی طرف رجحان عام ہے چنانچہ نقادوں نے اپنے ہم عصر ڈرامہ نگاروں کی لفاظی، مصنوعی زبان کے استعمال، لفظی لگن گرج اور بحور و اوزان میں مختلف تجربوں کا مذاق اڑایا ہے۔ ارسٹوفینز (Aristophanes) کے ڈرامے ہمارے لیے آج بھی شخص اس وجہ سے قابل قبول ہیں کہ ان میں نہ صرف یونانی ادب پر تنقید ملتی ہے بلکہ ہمیں ان سے یونانی تنقید کی ارتقا کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس زمانہ میں ہر کس و نا کس ادب اور فن پر اظہار خیال کرتا تھا اور اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ جادو خیال سے نئے نئے پہلو سامنے آتے رہتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تنقید اسناد وقت کے ساتھ مخصوص فن ہوتا جا رہا تھا اور لازمی طور پر اس کے لیے نئے نئے اصطلاحات وضع کیے گئے۔

آگاثون (Agathon) کے ادبی کارناموں کے متعلق ہماری معلومات محدود ہیں لیکن

اس کی تصانیف کے جو اجزاء ہم تک پہنچے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فن اور ذاتی 'انج' اور ڈرامہ کے امکانی مسائل پر سوچی سمجھی رائے رکھتا تھا جس سے اس کے فن کے نظریاتی پہلو پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

(2) فلسفیانہ تنقید:

جہاں تک فلسفیوں کے تنقیدی فرمودات و ارشادات کا تعلق ہے سب سے پہلے ہمارا ذہن افلاطون کی طرف متوجہ ہوتا ہے اس لیے کہ ادبی تنقید کی ابتدا باقاعدگی سے افلاطون نے ہی کی۔ ابتدائی زمانہ میں یونانی فلسفی مادہ اور کائنات کے مسائل میں اس طرح الجھے رہے کہ انہیں کسی دوسری قسم کی تحقیقات کا موقع ہی نہ ملا۔ لیکن جب یونانیوں نے علم سیاست کا مطالعہ شروع کیا تو ان کے سامنے ایسے مسائل آئے جن کا حل تلاش کرنا بہت ضروری تھا۔ مثلاً "ایک مثالی جمہوریہ میں کس قسم کی شاعری اور موسیقی کے لیے اجازت ملنی چاہیے؟" اور "شاعری اور موسیقی پر رائے دینے کے لیے کس قسم کے اصول وضع کرنے چاہئیں۔"

افلاطون کی تصانیف میں فن کے متعلق حوالے اور اشارے اکثر پائے جاتے ہیں مگر اس کا سب سے مربوط نظریہ اس کے 'جمہوریہ' (Republic) اور اس کے 'قوانین' (Laws) میں ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اکثر فن کو اخلاقیات کے آئینہ میں دیکھتا ہے اور خیر و حسن کے درمیان مطابقت کی کوشش کرتا ہے مگر اس سلسلہ میں دو باتوں کا ضرور خیال رکھنا چاہیے۔ پہلی بات یہ ہے کہ 'جمہوریہ' اور 'قوانین' میں افلاطون بنیادی طور پر جمالیات سے نہیں بلکہ سیاسیات سے بحث کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یونانیوں کی اخلاقیات پر جمالیات کا ایسا گہرا عکس ہے جس سے پہلو جی ممکن نہیں۔ 'جمہوریہ' میں ادب پر بحث تیسرے باب میں آئی ہے جب افلاطون اپنے مثالی جمہوریہ کے سربراہوں کی تعلیم کا مسئلہ اٹھاتا ہے اور پھر دوسرے باب میں اس پر مفصل بحث کرتا ہے۔ تیسرے باب میں افلاطون نے شاعر اور شاعری کی حدود متعین کر دی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر کو صرف بیان سے کام لینا چاہیے نہ کہ نقالی اور محاکات سے۔ اس طرح اس نے رزمیہ شاعری اور المیہ ڈرامہ کا بیشتر سرمایہ خارج از بحث کر دیا۔

دوسرے باب میں افلاطون نے فن کی باقاعدہ طبیعت اور نفسیاتی محرکات سے بحث کی ہے۔ یہاں اس نے نقالی سے حقیقت کا عکس مراد لیا ہے۔ اس کے نزدیک واقعی دنیا حقیقی دنیا

کی عکس ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ میں اس کی ترجمانی نقل کی عقل ہے۔ یہیں نہیں افلاطون فن ادب (بالخصوص تفریحی ادب) کو نفسیاتی اور اخلاقی بنیادوں پر قابلِ تہذیب سمجھتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ ہر فن کار کے ذہن میں اعلیٰ و ادنیٰ عناصر کے درمیان تقویٰ کی جنگ ہوتی رہتی ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ادنیٰ عناصر جن میں تفریحی عنصر زیادہ ہوتا ہے، حاوی رہ جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ شاعری اور ڈرامہ ہمارے ایسے جذبات کو براہِ منت کرتے ہیں جن کا سدباب ہمارا اولین مقصد ہونا چاہیے۔

'قوانین' میں افلاطون نے اچھی تعلیم کے سلسلہ میں ادب اور فن سے بھی بحث کی ہے۔ ہمیں اپنے شہریوں کو اچھے ادب سے روشناس کرانا چاہیے لیکن اچھا ادب کیا ہے؟ حقیقت آفرینی یا محض انبساطِ طبع؟ افلاطون کہتا ہے کہ ہمارے لیے زیادہ مناسب یہ ہے کہ سچے اور اخلاقی ادب کی تخلیق کریں اور محض تفریحی ادب سے احتراز کریں۔

ارسطو نے ادب کے موضوع پر 'علمِ نصاحت' (Rhetoric) اور 'مکمل موبطیہ' (Poetics) میں شرح و بسط کے ساتھ لکھا ہے۔ محاکاتی فن اور شاعری پر اس کے نظریات موبطیہ میں ملتے ہیں۔ ارسطو نے سب سے پہلے افلاطون کے اس نظریے کی تردید کی کہ شاعری کو پرکھنے کا معیار 'حقیقت' ہے نہ کہ 'مجازی انبساطِ طبع'۔ ارسطو کا خیال ہے کہ صحیح قسم کی محاکات سے بھی ہمیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ شاعر کو محض حسین چیزوں کو موضوعِ سخن بنانا چاہیے۔ ارسطو کے نزدیک بدیہیت چیزوں میں بھی ایک مخصوص حسن ہوتا ہے۔ افلاطون نے شاعری پر سب سے بڑا احترام یہ لگایا کہ یہ ہمارے جذبات کو براہِ منت کرتی ہے۔ ارسطو نے اس کا جواب یہ دیا کہ جذبات کو براہِ منت کرنے کے بعد ان کا 'تزکیہ' (catharsis) بھی شاعری سے ہی ہوتا ہے۔ افلاطون شاعری کو نقل کی نقل کہتا ہے مگر ارسطو کے نزدیک شاعری میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہمہ گیری اور آفاقیت ہوتی ہے جو اسے تاریخ سے ممتاز کرتی ہے۔

اگرچہ اپنی دونوں تصانیف میں ارسطو نے فنون لطیفہ اور ادبیات کے لیے فلسفیانہ جواز پیش کیے ہیں لیکن انہیں مربوط فلسفیانہ کارنامہ نہیں کہا جاسکتا۔ ارسطو کی تنقید کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے یہاں تجربی قیاس کے ساتھ عملی بصیرت بھی ملتی ہے 'موبطیہ' میں اس نے محاکات کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے بعد شاعری اور اس کے امتناف سے بحث کی ہے۔ اس کتاب میں سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں اس نے المیہ اور اس کے

مناصر۔ ترتیب اجراء کردار، اسلوب فکر، تماشا و موسیقی سے منسلک بحث کی ہے۔ آخر میں اس نے الیہ اور زمیہ شاعری کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔

ارسطو کی 'علم فصاحت' کے حلقہ کیا جاتا ہے کہ اس نے socrates کی غیر مکمل تصنیف پر اضافے کیے۔ اس کتاب کے مقاصد سے بحث کی ہے اور اس کے مختلف اقسام بھی بتائے ہیں۔ دوسرے حصہ میں وہ انسانی جذبات کا تجزیہ کرتا ہے کیوں کہ مقرر کا سب سے اہم کام جذبات کو مشتعل کرنا ہوتا ہے۔ تیسرے حصہ میں ارسطو نے اسلوب بیان، نثری آہنگ، جملوں کی ساخت اور تقریر کے مختلف اجزاء کی ترتیب سے بحث کی ہے۔

(3) علم فصاحت اور تنقید:

ارسطو کے بعد علم کلام کا باقاعدہ مدرسہ قائم ہو گیا اور اس کے تحت تحریر و تقریر کے تنقیدی اصول و ضوابط سے بھی بحث ہوتی رہی۔ ارسطو کے شاگرد تھیوفراستس (Theophrastus) 373 تا 287 ق م نے اس ضمن میں کئی اہم مقالے لکھے ہیں جس سے آئندہ نسلوں نے استفادہ کیا۔ مجموعی طور پر ہم یونانی ادبی تنقید کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ:

- (ا) یونانی تنقید فطریوں، مقرروں اور نثر نگاروں کے فن پر مبنی ہے۔ شاعری کے موضوع پر ارسطو نیز کا ایک ڈرامہ اور ارسطو کا ایک مقالہ موجود ہے اس کے برخلاف یونانی نقادوں نے نثر نگاروں پر متعدد مقالے لکھے ہیں اور نثر کے فن پر مفصل اور مدلل بحث کی ہے۔
- (ب) یونانی تنقید حد درجہ قدامت پسند ہے۔ عوامی رائے کچھ بھی کیوں نہ ہو۔ نقادوں نے ہمیشہ آگے کی بجائے پیچھے ہی دیکھنا مناسب سمجھا۔ یہ بات خاص ابتدائی دور کی تنقید کے بارے میں نہیں کہی جاسکتی بلکہ چوتھی اور پانچویں صدی قبل مسیح میں بھی تنقید میں یہی میلان نظر آتا ہے۔ طریقہ نگار شاعروں اور فلاطون نے ہمیشہ قدما کی طرف داری کی اور جدید شاعروں کو قابل ملامت ٹھہرایا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس زمانہ میں ادب، سیاست اور اخلاقیات کے درمیان بڑا گہرا رشتہ تھا۔
- (ج) یونانی تنقید میں ہیئت اور تکنیک سے متعلق مباحث، مخصوص اصطلاحات کی تشریح اور جزوی تفصیلات زیادہ اہم معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تکنیک اور تربیت کو انفرادیت، ذہانت اور ذاتی امیج کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

(د) 'تجزیہ' کے فن کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے بھی یونانیوں نے اپنے کلاسیکی سرمایہ کا باقاعدہ تجزیاتی مطالعہ نہیں پیش کیا۔ اس سے اکثر یونانی نظریات کا اطلاق تمام شاعروں اور ڈرامہ نگاروں پر یکساں طور پر نہیں ہو سکتا۔

(ی) متاخرین یونانی نقادوں نے لاطینی ادب سے قطعاً چشم پوشی کی۔ جس زمانہ میں ڈیونیسس (Dionysius) خامہ فرسائی کر رہا تھا اس وقت درجل، ہورس، اور سیر و زندہ تھے لیکن اس نے کبھی تقابلی مطالعہ کی زحمت نہیں گوارا کی۔

ان ظاہری خامیوں کے باوجود یونانیوں نے سب سے پہلے ہمیں فن تنقید سے آشنا کیا۔ انھوں نے ادبی تحسین کے نمونے پیش کیے اور تنقید کے تمام اصول و ضوابط کی تعریف و توثیح کی۔ اگرچہ یونانیوں نے خود اپنے فن میں قدامت پسندی سے کام لیا لیکن ان کی تصانیف سے آئندہ کے لیے ایسی راہیں کلیں جن پر چل کر ادب کے میدان میں بڑی وسعت پیدا ہوئی اور اس طرح یونانی نقاد اپنے فن کے ماہر اور اس مخصوص میدان میں رہنما تسلیم کیے گئے۔



(کلاسیکی مغربی تنقید: ڈاکٹر محمد رفیع، اشاعت: مارچ 1975ء، ناشر: المومن ترقی اردو (ہندو دہلی)

سقراط کا نظریہ ادب اور عمل نقد

سقراط نے جنوں کے سامنے اپنے غیر مقبول ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے کہا کہ جب اس نے کچھ ایسے لوگوں کی عقل و دانش کا جائزہ لینا چاہا جو مائل اور دانا مشہور تھے تو اسے بڑی مایوسی ہوئی۔

اسی طرح شعرا کے سلسلے میں بیان دیتے ہوئے اس نے کہا:

”معذرت، مجھے آپ کے سامنے کئی بات کہنے ہوئے شرم آتی ہے میں نے صرف ان ہی نظموں کا مطالعہ کیا ہے جو بظاہر احتیاط کے ساتھ تخلیق کی گئی تھیں۔“

یہاں سقراط کا اشارہ اس بات کی طرف تھا کہ وہ ایسی نظمیں تھیں جنہیں تخلیق کرتے وقت شعرا کو ہمت جمنا ہونا چاہیے تھا، یعنی ان نظموں کی تخلیق میں ان کو اس بات کا انتہائی شعور ہونا چاہیے تھا کہ وہ کیا کر رہے ہیں؟

سقراط نے مزید کہا ”میں نے ان شعرا سے پوچھا کہ ان نظموں کا مفہوم کیا ہے؟“

لیکن شعرا سقراط کے اس سوال کا جواب نہ دے سکے۔ سقراط نے بتایا:

”وہاں کوئی بھی ایسا شخص موجود نہ تھا جو ان نظموں کے مطالب خود شعرا سے

زیادہ بہتر طور پر نہ بتا سکتا ہو۔“

اس بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ گفتگو شعرا کے علاوہ ان کے مداحوں کی موجودگی میں ہوئی تھی۔

دراصل سقراط نے اپنے اس بیان میں ایک اہم حقیقت دریافت کی ہے اور بعد میں اس دریافت کا رخ اس نے جس خوبصورتی سے موڑا اس سے ہمارا سر دست کوئی تعلق نہیں ہے لیکن ہمیں جس چیز کو ملحوظ رکھنا ہے وہ یہ ہے کہ سقراط پہلا شخص تھا جس نے ادب کی تنقیدی اور تخلیقی

ملا جیتوں کے درمیان امتیاز پیدا کیا۔ سقراط نے بھرتایا:

”مجھے ہلہ دی یہ بات معلوم ہو گئی کہ شعرا شاعری محض اس لیے نہیں کرتے کہ

وہ دانش مند ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ایک مخصوص طبیعت یا ایسی فطانت

Geniusness کے مالک ہوتے ہیں جو دلوں سے بھر پور ہوتی ہے۔“

اسی بات کو آج کی اصطلاح میں ہم الہام یا وجدان کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ چنانچہ اس

اعتبار سے سقراط کا کہنا ہے کہ شعراء:

”پیغمبروں اور الہامی شخصیتوں کے مانند ہوتے ہیں جو بغیر یہ جانے ہوئے کہ

وہ کیا کہہ رہے ہیں، بہت سی حسین و لطیف باتیں بھی بیان کر جاتے ہیں۔“

سقراط نے جب شعرا کو ان کی نظموں کے مطالب دریافت کرنے کی دعوت دی تھی تو

اس کا مقصد دراصل ان کی دانائی Wisdom کا امتحان لینا تھا یعنی وہ ان کے عقلی تجربے

کی اس صلاحیت کو پرکھنا چاہتا تھا جو ذہنی اصولوں کے عین مطابق ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر وہ

شعرا کو ان کی اپنی ہی نظموں پر تنقید کرنے کی دعوت دے رہا تھا لیکن شعرا اس کے اہل ثابت

نہ ہوئے۔

سقراط اگر چاہتا تو یہ بھی بتا سکتا تھا کہ شاعری سے لطف اندوز (خمن فہم) ہونے کی

صلاحیت اور شاعری کا عقلی تجربہ کرنے کی صلاحیت میں بڑا فرق ہے۔ لطف اندوزی کی

صلاحیت، شعر گوئی کی صلاحیت کے مانند ایک مخصوص طبیعت کی دین ہوتی ہے اور بہت ممکن ہے

کہ یہ دونوں صلاحیتیں ایک ہی مخصوص طبیعت کی پیداوار ہوں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ایک

صورت میں یہ صلاحیت غیر متحرک اور دوسری میں متحرک ہوتی ہے۔ تاہم دونوں صلاحیتوں

میں بین فرق ہے لہذا ان دونوں صلاحیتوں کے ساتھ ایک تیسری صلاحیت کا اضافہ کرنا

ضروری ہے، یعنی ادبی تنقید کی صلاحیت۔ شعرا سے سقراط کا یہ استفسار بے محل یا غیر ضروری نہ تھا

جس وقت سے انسان کو یہ شعور حاصل ہوا کہ اس کے پاس فن ادب کا ایک ایسا دائرہ ہے جس

میں وہ اپنی حسین ترین، دلکش اور مفید قوتوں کو صرف کر سکتا ہے تو ٹھیک اسی وقت سے لوگ نہ

صرف یہ سوال کرتے رہے ہیں کہ شعر کے کیا معنی ہیں بلکہ کچھ اور ایسے بھی سوالات کرتے رہے

ہیں جو فی الواقع تنقید کے ذمرے میں آتے ہیں اور جو بات سقراط کی اعتذار Apology کو

تنقید کی تاریخ میں اولین اہمیت کا درجہ دیتی ہے وہ صرف یہ ہے کہ سقراط نے پہلی بار واضح

طور سے یہ بتایا کہ تنقید، ادبی مشاغل کی ایک جداگانہ اور مخصوص صنف ہے اور یہ بھی واضح کر دیا کہ یہ صنف جداگانہ اور مخصوص کیوں ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان تین واضح قوتوں یا صلاحیتوں کی کارفرمائی سے دنیائے ادب کا احاطہ کیا جاتا ہے یعنی تخلیق کی صلاحیت، لطف اندوزی (خُن فہمی) کی صلاحیت اور تنقید کی صلاحیت۔ اور جو چیز تنقید کی صلاحیت کو دوسری دونوں صلاحیتوں سے ممتاز کرتی ہے وہ دراصل یہ ہے کہ تنقید کی صلاحیت اکتسابی ہوتی ہے حالانکہ تنقید وہی (خدا داد) بھی ہو سکتی ہے تاہم کو بھی اپنے اس تنقیدی عمل کا شعور ہو سکتا ہے جسے وہ اپنی تنقید میں بروئے کار لاتا ہے اور یہ عمل ان مخصوص ذہنی اصولوں کو اپیل کرتا ہے جن کو منظم شکل دی جاسکتی ہے، مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور عمداً ان کا استعمال بھی کیا جاسکتا ہے لیکن ایسے اصول کوئی بھی نہیں ہیں جو ادب تخلیق کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا طریقہ بتا سکیں، اس طرح ادب کی تنقید اُس ذہنی کیفیت کی وضاحت کا دعویٰ نہیں کرتی جس سے ادب کی تخلیق ہوتی ہے اور نہ ہی وہ لطف اندوزی (خُن فہمی) کی کیفیت بیان کرنے کی دعویدار ہے اور یہ بات تو ممکن ہی نہیں کہ تنقید اُن ذہنی کیفیتوں کو وجود میں لانے کا دعویٰ کرے جو پہلے سے موجود نہ ہوں۔ دراصل تنقید تو ان کے وجود کو فرض کر لیتی ہے کیونکہ ایک ایسے شخص کے لیے جو نہ تو ادب تخلیق کرتا ہے اور نہ ہی اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، تمام تنقید ایک بے معنی شے ہوگی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ تنقید اُس فطری حقیقت کو فرض کر لیتی ہے کہ ادب کا وجود ہے اور پھر وہ اس حقیقت کا جائزہ لیتی ہے، تفسیر کرتی ہے اور اس کی قدر تحمین کرتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس کے متعلق واضح طور پر غور و فکر کرتی ہے۔

جیسا کہ ستراط نے اوپر بتایا ہے کہ تنقیدی صلاحیت بالکل مختلف ہے تخلیقی ادب کی صلاحیت سے، اسی طرح اگر وہ چاہتا تو یہ بھی بتا سکتا تھا کہ وہ لطف اندوزی (خُن فہمی) کی صلاحیت سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ تاہم تنقیدی صلاحیت قابل امتیاز ہونے کے باوجود دوسری دونوں صلاحیتوں میں سے کسی ایک کے ساتھ موجود ہو سکتی ہے ممکن ہے کہ ستراط کی یہ بد قسمتی رہی ہو کہ اس کا کچھ ایسے شعرا سے ساتھ ہوا جو اس کو خود اپنی نظموں کا مطلب نہ بتا سکے لیکن ہر شخص یہ بات مانتا ہے کہ اس کے عہد کے کچھ شعرا تو ایسے نہ ہوں گے جو ستراط کے اس سوال کا کہ ان کی نظموں کا مطلب کیا ہے، جواب دینے کے اہل نہ ہوں۔ ممکن ہے ان شعرا کو ستراط کا یہ سوال سمجھنے میں ہی دشواری پیش آئی ہو کہ ان کی نظموں کا مفہوم کیا ہے یا پھر شعرا یہ سمجھ ہی نہ

پائے ہوں کہ خود ستراط کے اس سوال پوچھنے سے کیا مراد ہے اور اس طرح شعرا نے ستراط کے سوال کے جواب میں صرف یہ کہہ دیا ہی کافی سمجھا ہو کہ نظم کا مفہوم بذات خود لکھم ہے اور بلاشبہ ادب میں غیر تنقیدی تخلیقات اور غیر تنقیدی لطف اندوزی (خُن فہمی) جیسی چیزیں بھی مل جائیں گی لیکن یہ دونوں کیا بات ہیں جس وقت سے کسی آدمی میں اس کی مقصد برداری کے لیے بات کو اس ڈھنگ کے بجائے اس ڈھنگ سے کہنے یا اس چیز کے بجائے اُس چیز کو پسند کرنے کا شعور پیدا ہوتا ہے گویا اسی وقت سے تنقید بھی شروع ہو جاتی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ ادب کے ساتھ ہی تنقید شروع ہوتی ہے۔ لیکن تنقید کا نمایاں کام ادب میں اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہماری بہیم جبلی Vegue Instinctive پسندیدگی، ایک ایسی واضح اور شعوری پسند میں تبدیلی ہو جائے، جس کا عقلی جواز پیش کیا جاسکتا ہو یعنی ذہنی اصولوں کے لیے ایک اپیل بھی موجود ہو مگر اس شعوری پسندیدگی سے حاصل کیا ہوتا ہے؟ یہ حاصل آدمی کا ذہن ہوتا ہے۔ آدمی سب کچھ سوچتا رہے گا لیکن بعض لوگ اس بات پر مصر رہیں گے کہ آدمی کی فکر یا سوچ ایسی صریح اور واضح شکل میں ہو جس کا اکتساب بھی ممکن ہو اور اس کا ایک بہترین صلا بھی ہوتا ہے یعنی جو آدمی ادب تخلیق کرنے کی قوت یا صلاحیت رکھتا ہے، تنقید اس کی صلاحیت کو نہایت ذہانت اور منور انداز میں پیش کرنے کا اہل بناتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ اگر کوئی آدمی لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے تو تنقید اس کو ذہانت دے کر ایک ممتاز اور تابناک قسم کے تجربے میں تبدیل کر دیتی ہے۔



(ادبی تنقید کے اصول: پروفیسر لکھنوی، مترجم: ڈاکٹر افتخار محمد ناس، 1984ء، نئے کالج: اردو گھر، جامعہ ملی، لاہور)

افلاطون بنیادی طور پر ادبی فکریں تھا۔ جس طرح فلسفہ، ریاضی، طبی علوم، فلسفہ قانون اور عملی قانون سازی جیسے شعبہ ہائے علوم اس کے شب و روز کے مباحث اور فکر کے محور تھے۔ ادب اور اس کے مسائل کی وہ جاوی حیثیت نہیں تھی۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ایک مثالی ریاست کی تصور سازی پر اس کی خاص توجہ تھی۔ پہلی پریسین جنگ کے بعد ایشی جمہوریت کو کچھ عرصے کے لیے گھن سا لگ گیا تھا۔ افلاطون کے لیے نئے سیاسی سحر ہائے میں ایک مضبوط اور مثالی ریاست کا تصور ایک اہم مصری تھا۔ ادب میں اس کی دلچسپی بس اس قدر تھی کہ ریاست اور اس کے عوام کے حق میں وہ کتنا سوجھتا ہے۔ اسے ریاست میں ایسے مرد اور لڑکی عورتیں مقصود تھیں جو محنت پسند ہوں اور خیالی دنیا سے سر دکار رکھنے کے بجائے زندگی کا حقیقت پسند نظریہ رکھتے ہوں۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں ادب اور فن میں اس کے لیے اطمینان کا سامان کم تھا اور اسی بنا پر شاعری اُس کے مشن کو تقویت پہنچانے سے قاصر تھی۔ اس نے شاعری کی ناکامی کو شاعری کی ناکامی پر محمول کیا۔ وہ جیسا کہتے ہیں دیا کرتے نہیں۔ گویا ان کے قول و عمل میں تضاد ہوتا ہے اور یہ چیز گم راہ کن بھی ہے اور عوام کے حوصلوں کو پست بھی کرتی ہے۔ لہذا اس کی ریاست میں ان کا داخلہ ممنوع ہے۔

افلاطون کے اس نوعیت کے تصورات ہمیشہ بحث طلب رہے، اور مسلسل رد و قبولیت سے گزرتے رہے۔ اتنی صدیاں گزرنے کے بعد آج بھی کسی نہ کسی طور پر افلاطون ہمارے درمیان ایک نئے بعد کے ساتھ یک دم آدھمکتا ہے اور بحث کا کوئی نیا دروازہ کھل جاتا ہے۔ Gorgias، Republic اور Puaedrus، Symposium، Gorgias، Ion، Lysis اس کی وہ شاہ کار تصانیف ہیں جن کی آپ کسی دور میں بھی کم نہیں پڑی۔ فلسفے اور فن کی دنیا نے اسے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے لیکن اس کے بنیاد سازانہ تصورات کی جدلیت میں ذہن و فکر کو سرگرم رکھنے اور دفاع کی قوت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

افلاطون سے قبل ہر نگار کا ادبی اعتبار سے عہد زریں کہلاتا ہے۔ اس عہد میں تخلیقی ادب اپنی بلندی پر تھا اور ڈرامائی فن نے ایک اعتبار سے کچھ ایسے معیار قائم کر دیے تھے جو اسطو سے لے کر موجودہ زمانوں تک موضوع بحث بنے ہوئے ہیں۔ افلاطون نے بھی انہیں کی جگہ حوالے کے طور پر اخذ کیا ہے اور اسطو نے نئے ڈرامائی فن تدابیر کی تشکیل میں ان سے بھی روشنی اخذ

افلاطون

(427 ق۔ م تا 374 ق۔ م)

یہ کہا جاتا ہے کہ افلاطون نے اپنے علمی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا۔ لیکن ستراط کی محبت میں آنے کے بعد اور غالباً اس کے مشورے پر اپنی تمام شعری کاوشوں کو اس نے تلف کر دیا۔ یہ واقعہ اس عہد کے دانش وروں کی اس خاص ذہنیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو شاعری اور شعر کے عام روپے کو گم راہ کن سمجھتی تھی۔ شاعری میں خیالات کی آزادی کے علاوہ اس قسم کی ذہنیت کے پیچھے شعرا سے قابل کا وہ رجحان بھی (غالباً) کام کر رہا تھا جس سے ان کے 'مربعے' کے بحر و حرف پر آنے کا احتمال تھا۔ فلسفی، شاعروں سے زیادہ اپنے آپ کو دانشمند، مصلح ملک و قوم اور قلم کار معاشرہ کے داعی خیال کرتے تھے بلکہ ان کا یہ شمول ستراط یہ خیال تھا کہ شعرا چونکہ ادبی فیضان کے تحت شعر کہتے ہیں اس لیے وہ یہ سمجھتے نہیں کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں۔ اس 'کیا' کی تفہیم بھی ان کے بس میں نہیں۔ شعری تفہیم، ایک مختلف لوراک کی صلاحیت کا تقاضا کرتی ہے جس کے صرف اور صرف فلسفی ہی بہرہ مند ہیں۔ ستراط کی فلسفیانہ مطلق بھی سادگی اور اخلاقی تھی۔ وہ اخلاقی زندگی میں نیکی اور مادی زندگی میں اقدار کا قائل تھا، حتیٰ کہ اقدار کا یہ تصور اس کے تصور حسن کے ساتھ بھی مشروط تھا۔ اس کی قائم کردہ صیغہ بندی میں شعرا جیسے مقام پر تھے یہ درجہ اس امر کا بھی مظہر ہے کہ ستراط کی نظر میں شعرا کا کیا مرتبہ تھا۔ ان کی کیا حیثیت ہونی چاہیے۔ ستراط کی فکر میں تنقید و تصدیق کی خاص اہمیت تھی۔ وہ انسان کو بھی اپنے اعمال میں تصدیق کے پیکر کے طور پر دیکھنے کا متنی تھا اور حسن میں اس تکمیل کے پہلو کو ضروری خیال کرتا تھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کی قدر عمل آوری ہے۔ ستراط کے یہ وہ تصورات ہیں جو افلاطون کے لیے مشعل راہ کا حکم رکھتے تھے۔

کرنے کی سعی کی ہے۔ افلاطون لکھتا ہے:

”...جب کوئی اس قسم کا سواک بھرنے والا شریف زادہ ہمارے پاس آئے گا اور اپنی شاعری کا مظاہرہ اس کا مقصود ہوگا تو ہم اس کے سامنے گھٹے لٹک دیں گے اور اس کی ہر ہا کریم کے چہرے وہ کوئی دلہن اور عجیب و غریب ہستی ہے لیکن ہم یہ بھی بتائیں گے کہ ہماری ریاست میں اسے ٹھہرنے یا رہنے کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ یہاں کا یہی قانون ہے۔ اسے ہر شخص کرنے کے بعد ہم اس پر پھولوں کی بارش کر دیں گے اور اسے کسی دوسرے شہر کے لیے رخصت کر دیں گے۔ ہمیں اپنے شہر اور قصہ گو ہائیں جو نیکی کی ترغیب دلائیں۔ اس نصاب کو موطا اپنے لیے مثال بنائیں جسے ہم نے اپنے سپاہیوں کی تربیت کے لیے تیار کیا ہے۔“ (ری پبلک، کتاب III، ص 398)

ظاہر ہے فوجیوں اور سپاہیوں کو ان کے بچے کے مقصدیات کے لحاظ سے افلاطونی نصاب قانہ کافی سودمند ثابت ہو سکتا ہے لیکن ان اصولوں کے ادب و فن پر افلاطون کو کسی طرح صاحب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ افلاطون نے ایک ہی چٹری سے سب کو ہانکنے کی کوشش کی ہے۔ ہوسر کو وہ ایک مثالی شاعر اس معنی میں کہتا ہے کہ اس نے دیوتاؤں کی حمد و ثنا کی ہے اور معروف سوراہتوں کو پیش کیا ہے۔ اس بنا پر وہ اپنی ریاست میں اس کی شاعری کو شرف قبولیت بخشا ہے۔ (حالات لکھ ہوسر پر دوسرے موقوفے پر سخت تنقید بھی کی ہے) Republic X, 607 میں وہ واضح لفظوں میں یہ اعتراف کرتا ہے کہ فلسفہ اور شاعری کے مابین تنازع بہت پرانا ہے۔

ایک معنی میں افلاطون کی فکر خود تشاد کی بنا ہے۔ ایک طرف شاعری سے وہ اس لیے کد رکھتا ہے کہ اس کی اساس تخیل یا محض نقل ہے۔ جو حقیقت کو حقیقت کے طور پر پیش نہیں کر سکتی۔ وہ شعرا سے جس حقیقت پسندی کا مدعی ہے، خود تصویر عینیت (آئیڈیلزم) حقیقت پسندی کے منافی ہے۔ اپنی افلاطون کے لحاظ سے وہ خود شاعرانہ میلان رکھتا تھا۔ اس کے نزدیک تمام موجودات عالم اس حقیقت مطلق کا عکس ہیں جس میں نہ کبھی کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے اور نہ اسے فنا ہے جب کہ تمام اشیائے کائنات متغیر بھی ہیں اور فانی بھی۔ فن کو بھی وہ غریب دیکھتا ہے کیوں کہ وہ حقیقت اولیٰ سے دو چند دور ہوتا ہے اور نتیجہ ہوتا ہے نقل در نقل کا۔ اس لیے حقیقی صداقت نہ تو اس کی اساس ہے اور نہ وہ پیش کر سکتا ہے۔ شعرا جو نقل کی نقل پیش کرتے ہیں وہ

مبہوت پر مبنی ہوتی ہے۔ اسی لیے وہ معاشرے کے فلاحی مشن کے منافی ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ کسی بھی حقیقت یا شے کی نقل ہمیشہ نامکمل ہوتی ہے، وہ کبھی اور بجٹل کی برابری نہیں کر سکتی۔ ادب یا کوئی بھی فن جیسے مصوری، مجسم سازی وغیرہ محض مکرر تخلیق ہیں۔ یعنی جو معنی حقیقت کی محض نمائندگی کرتی ہیں۔ اس لیے افلاطون کی فکر میں وہ صرف تفریح کا ذریعہ ہیں اور محض تفریح کسی بھی بڑے مقصد سے عاری ہوتی ہے۔ اس قسم کی تخلیق حقیقت سے دوری کو کم کرنے سے قاصر ہوتی ہیں کیونکہ وہ محض جزوی تخیلاتی پیکر ہیں اس معنی حقیقت کے جن کی نمائندگی ان کا مقصود ہے۔ اس طرح فی شد پارے نہ تو کردار سازی کا مقصد پورا کرتے ہیں اور نہ ہی ریاست کی فلاح و بہبود کا مقصد ان سے پورا ہوتا ہے۔ یہی دو چیزیں افلاطون کے لیے انسانی جدوجہد اور مساعی کو جانچنے کی کسوٹیاں ہیں۔ افلاطون شاعری کے وسیع تر اثر اور شاعری کی غیر معمولی قوت سے پوری طرح آگاہ تھا۔ شاعر چونکہ انوی فیضان کے تحت شعر کہتا ہے اس لیے وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوتا، اس کی حیثیت ایک جنونی اور متغیر کے درمیان کی ہوتی ہے۔ وہ ION میں ایک جگہ لکھتا ہے: تمام اچھے، ذمہ دار اور فاضل شاعری کرنے والے شعرا نے اپنی فنکارانہ مہارت کے تحت از خود خوبصورت شاعری نظم نہیں کی بلکہ ایک فہمی فیضان کے تحت ان کے شاعرانہ وجدان میں تحریک پیدا ہوتی ہے اور ان کی زبان سے بے اختیار شعرا ادا ہونے لگتے ہیں۔ چونکہ ان کے خیالات فوری اور استدلال سے عاری ہوتے ہیں اس لیے سننے والوں پر ان کے خیالات کا الٹا اثر ہو سکتا ہے۔ اگر نیکی کو فروغ دینے کے مقصد پر اس قسم کی شاعری کی اساس ہو تو وہ حسن کے تئیں محبت کے لیے اکسا سکتی ہے اور اعلیٰ سطح پر کردار سازی بھی کر سکتی ہے، لیکن کتنے ہیں جن کی شاعری ان مقاصد کو اپنا مشن بنا سکتی ہے؟ اس لیے وہ شاعری کے اثر کو انفراد اور اجتماع دونوں کے لیے خطرناک بھی قرار دیتا ہے۔

افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ شعرا نیکی اور بدی میں تمیز کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے لیے یہ چیز تکلیف کی موجب ہے کہ بدی کے ہاتھوں نیکی کو مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ افلاطون کے عہد میں شعری صداقت Poetic justice کا تختی کے ساتھ خیال نہیں رکھا جاتا تھا۔ ان تجربات کے پیش نظر وہ ایک جگہ ری پبلک میں لکھتا ہے:

”ان سے ہمیں یہی سیکھ لینی ہے کہ بدکار جڑا پاتے ہیں اور اکثر صحیح اور سچ لوگ پریشانی میں جھا ہوتے ہیں۔“

الفاظون کی ترجیح جذبے کی نسبت تعقل پر تھی۔ چونکہ شاعری عقل کے بجائے جذبے پر اثر انداز ہوتی ہے اس لیے وہ ہماری رہ نمائی کا منصب ادا نہیں کر سکتی۔ وہ صرف دانش کی صلاحیت ہی ہے جو بہترین اور محفوظ راہ کی نشاندہی کر سکتی ہے۔ شاعری عقل کو قیدی بنا لیتی ہے۔ وہ جذبات کے توجہ کو دبانے کے بجائے انہیں ابھارتی ہے۔ ان کو مغلوب کرنے کے بجائے خود مغلوب ہو جاتی ہے جو نئی نوع انسان کے حق میں مسودہ ہے نہ فلاح کا باعث۔

فیڈرس میں اس نے مختلف علوم و فنون سے تعلق رکھنے والی شخصیتوں کی درجہ بندی کی ہے، شاعر کو فلسفے سے کم تر درجے پر ہی نہیں رکھا ہے بلکہ درجہ فہرست میں اس کا سب سے آخری یعنی چھٹا درجہ ہے۔ اس کی درجہ بندی کے مطابق: فلسفی اور فن کار کا مقام اوّل ہے کہ زیادہ سے زیادہ صداقت کا انہیں ادراک ہو جاتا ہے۔ دوسرا درجہ اس حاکم یا بادشاہ کے لیے مخصوص ہے، جو راست باز ہے تیسرے درجے پر سیاست دان، ماہر اقتصادیات یا کاروباری آتے ہیں، چوتھا درجہ ورزش کے شائقین یا ماہر طبیعیات کے لیے ہے، پانچویں پر پیغمبر اور مذہبی پیشوا کو رکھا گیا ہے۔ جب کہ سب سے آخری درجے پر شاعر یا وہ فن کار ہیں جن کا منصب نقالی ہے۔

الفاظون حقیقت کی تین قسمیں بتاتا ہے:

الف: قطعی یا بنیادی حقیقت، جو تصورات (آئیڈیاز)، خیالات اور پیکروں پر مشتمل ہوتی ہے۔

ب: ثانوی حقیقت، حاصل وجود، بصری لفظ اور انسانی طبع کے ساتھ مخصوص۔

ج: عکس (حقیقت)، شعری تخلیق سے متعلق جو صرف ثانوی حقیقت کی نقل پر مبنی ہوتی ہے۔ اس طرح فن کے عمل کا انحصار نقالی پر ہے اس لیے اس کی حیثیت نقل و نقل کی ہے۔

الفاظون نے ایک پلگ کی مثال دیتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ایک شاعر یا مصور کسی کاٹھ کے پلگ کو اپنا حوالہ بناتا اور اس کا نقشہ کھینچتا ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس نے پلگ کا تصور کہاں سے اخذ کیا ہے۔ اس کے تجربے میں بڑھتی کے بنائے ہوئے کئی پلگ آئے ہوں گے۔ ان بنانے والوں کے خیال کی بنیاد بھی کوئی آئیڈیا ہوگا۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی ایسا اعلیٰ یا مثالی پلگ ہوگا جس سے انہوں نے اپنا تصور اخذ کیا ہے۔ اس طرح شاعر یا مصور اس پلگ کے نقال ہیں جسے بنانے والوں نے مذکورہ مثالی پلگ کی بنیاد پر تیار کیا تھا۔

الفاظون کا یہ تصور سماجی اور مابعد الطبیعیاتی اساس کا حامل ہے۔ شعرا کے خیالاتی پیکروں کو وہ صریحاً و اہموں سے تعبیر کرتا ہے جو صداقت اور حقیقت سے کافی بعید ہوتے ہیں۔ اس طرح

شاعری کا انحصار التباسات پر ہے۔ شاعر جو کچھ نقل کرتا یا نظم کرتا ہے وہ بنیادی حقیقی وجود سے بے خبر ہوتا اور اس کے صرف مظہر سے واقف ہوتا ہے۔ اس لیے التباس کی کوئی سماجی بنیاد نہیں ہوتی سو وہ ایسے احساسات کے محرک ہوتے ہیں جنہیں باعث شرم کہا جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے ہمیں ایسے قصہ نویسوں اور ساتھ ہی دوسروں پر بھی بندش لگانی چاہیے اور انہیں یہ بتانا چاہیے کہ اپنی تحریر میں وہ کتنے جھوٹے ہیں اور وہ مستقبل کے جنگجوؤں کو کتنا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہوسر اور پیسڈ جیسے اہم شعرا کو بھی نوجوانوں کو گم راہ کرنے کی اجازت نہیں ہونی چاہیے۔ ان شعرا نے خدا / دیوتاؤں کی غیر حقیقی تصویر کشی کی ہے، انہیں شہوت پرست کے طور پر پیش کیا ہے۔ انہیں بے درد اور منتقم بتایا ہے۔ اسی لیے شاعری سے ملنے والی تفریحی مسرت کتنی بھی اعلیٰ قسم کی ہو، الفاظون کی میزانِ قدر میں وہ ادنیٰ حیثیت رکھتی ہے۔ 'ری پلگ' میں اس نے یہ واضح کیا ہے کہ ہمیں ان فن کاروں پر توجہ دینی چاہیے جو اپنی المیہ طبع کے لحاظ سے نیک ہیں اور جو فطرت اور محیئل کے حسن کو پیش کرتے ہیں تاکہ وہ نوجوان جو ایک صحت افزا مقام پر رہائش پذیر ہیں ان سے مسلسل اچھا اثر قبول کریں۔ شاعرانہ صداقت اعلیٰ درجے کی صداقت ہو اسے مثالی عدل، نیکی اور حسن جیسی اقدار کا بہتر نمونہ پیش کرنا چاہیے۔

ڈرامائی فن کا نظریہ

الفاظون نے 'ری پلگ' میں تفصیل کے ساتھ ڈرامائی فن پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈرامائی فن کے بارے میں اس کے وہی خیالات ہیں جن کا اظہار اس نے شاعری کے بارے میں مختلف مقامات پر کیا ہے۔ شاعری کی طرح ڈرامہ بھی جذبات کو متاثر کرتا ہے۔ وہ بھی نقل کی نقل ہے اور الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی نظر میں ڈرامے میں جو چیز انتہائی ناگوار اور قائل اعتراض ہے وہ یہ کہ ایک ہی اسٹیج پر اور ایک ہی وقت میں اعلیٰ اور ادنیٰ جہتوں کو ایک ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس کے باعث ناظرین میں وہ ادنیٰ جہتیں بیدار ہوتی ہیں جن کا تعلق غرور، شہوت اور دھوکے بازی سے ہے۔ اس قسم کا منفی اثر ڈرامائی کردار نبھانے والے افراد پر بھی پڑتا ہے۔ وہ مسخرے، جرائم پیشہ، رقیب اور عیار کا کردار نبھاتے نبھاتے ویسی ہی بدکاری ان کی فطرت کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس کے برعکس جب وہ عقل مند، حوصلہ مند اور نیک انسانوں کے کردار ادا کرتے ہیں تو بھی زیادہ سو مند اس لیے نہیں ہوتا کہ قائل اور مسکن مزاج کی نقل اتنی آسان نہیں

ہوتی۔ یوں بھی انسان کا جھکاؤ اپنے حرص کی طرف زیادہ ہوتا ہے۔ موعظت اور نصائح کی طرف کم۔

ڈرامہ بھی عقل کے بجائے جذبات پر زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ایک معصوم اور خدا سے ڈرنے والے انسان کی زندگی میں جب مصیبتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے تو وہ بہادری کے ساتھ اس کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے لیکن دل ہلا دینے والے منظر کو دیکھ کر لازماً اس انسان کے قدم بھی ڈگمگاسکتے ہیں اور اس کی آنکھیں بھیگ سکتی ہیں۔ جب کہ ڈرامائی واردات محض ایک جھوٹی نقل ہے، جس پر دونا یا ہنسٹ کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا۔

تصویر اسلوب

افلاطون کے عہد میں خطابت کے فن یعنی بدعیات کو اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ خطابت میں ادائیگی خیال، لہجے کے اتار چڑھاؤ، لفظوں کے انتخاب اور ان کی مؤثر تنظیم وہ بنیاد ہے جو سامع کو اپنی طرف مائل کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ خطیب اپنے کمال اظہار کا نمونہ تکلم میں پیش کرتا ہے اور ایک ادیب اپنی تحریر میں۔ چونکہ خطابت یا تکلم نے ایک فن کی شکل اختیار کر لی تھی اس لیے افلاطون نے فیڈرس (Phaedrus) میں اس کا اطلاق تحریر کے اسلوب پر بھی کیا ہے۔ دونوں کا مقصود زیادہ سے زیادہ ذہنوں پر اثر قائم کرنا ہے اور دونوں کے اسلوب کے تشکیل عناصر اور تقاضوں کی نوعیت بھی مشترک ہے۔ اس لیے وہ تقریر و تحریر کے فن کی شعریات کو ہم بود و ہم وجود سمجھتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

- (1) ایک اچھی تقریر کے لیے لازمی ہے کہ اس موضوع میں علمی سطح پر کوئی کمی نہیں رہنا چاہیے جو اس کا بنیادی مقصد ہے۔ اسے اس بات کا بھی پورا علم ہونا چاہیے کہ اسے کیا کہنا ہے۔
- (2) اسے تکلم یا تقریر کے فن یعنی بدعیات اور اس کے اصولوں سے بھی پوری واقفیت ہو۔ یہ ایک فطری استعداد ہے، جس کا اطلاق ہر فن پر ہوتا ہے۔

- (3) اس کے خیالات کے اظہار اور موضوع میں فطری ہم آہنگی ہونا چاہیے۔ جس خیال یا دلیل کو پہلے آنا چاہیے، پہلے آئے، جسے درمیان میں آنا چاہیے، درمیان میں آئے اور جسے تقریر یا تحریر کے اختتام پر آنا چاہیے اختتام پر آئے۔ اس طرح وہ ایک نامیاتی کل کا تاثر فراہم کر سکتا ہے اور سامع یا قاری کو اپنا ہم لو لایا سکتا ہے۔

(4) مقرر کے لیے انسانی نفسیات کا علم بھی ضروری ہے۔ تاکہ وہ اپنی بات ان کے دل و دماغ کی گہرائیوں تک پہنچا سکے۔

ایک بہتر اسلوب فن کے یہی وہ اصول و عناصر ہیں۔ جن کا اطلاق تقریر و تحریر ہر دو صیغہ فن پر کیا جاسکتا ہے۔

افلاطون کے تقاضے نقد کی قدر

ادبی تنقید کی تاریخ میں افلاطون کو پہلا ادبی نقاد کہا جاتا ہے۔ ادبی تنقید نے ہمیشہ اسے اپنی بحث کا موضوع بنایا اور بہت کچھ اس سے اخذ بھی کرتی رہی۔ اس کا نقطہ نظر فلسفیانہ ہے۔ ادب و فن کے روحانی پہلو کو اس نے سچ نظر رکھا اور فیضان کا وہ تصور دیا جس کا تعلق اس انسانی سائیکس سے ہے جو کئی دریا فتوں کے بعد بھی غیاب ہی غیاب ہے۔ اس کا یہ خیال بھی کم معنی خیز نہیں ہے کہ شاعر پیغمبر اور جنونی کے سچ کی چیز ہے۔ فن اور اخلاقیات لازم و ملزوم ہیں۔

افلاطون ہی نے نقل کی تیوری سے متعارف کرایا جسے ارسطو نے من و عن تو قبول نہیں کیا لیکن عمل کی نقل اور تھمیلی نقل کا نام دے کر اسے ایک نئے منصب معنی سے سرفراز کیا۔ ارسطو کے معنی میں نقل کو نمائندگی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ افلاطون ہی نے دمری شاعری dithyrambic poetry کو خالص غنائی شاعری اور ڈرامہ کو خالص نقائی اور رزمیہ کے فن کو ان دونوں کے استخراج کا نمونہ قرار دیا۔ اسی نے رزمیہ کو ڈرامے پر فوقیت دی اور یہ تصور دیا کہ تخلیقی آزادی کے معنی مکمل آزادی کے نہیں ہیں۔ اس آزادی کو اس نے مشروط قرار دیتے ہوئے ایک وسیع تر سماجی بہبود کے مقصد کے ساتھ اسے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ اس نے بعض اعتبار سے احتساب کو ایک ضروری قدر سے تعبیر ضرور کیا تھا لیکن بعد کے زمانوں میں احتساب نے ایک سیاسی رنگ اختیار کر لیا۔ جس کی بدترین صورتیں ہمیں اپنے ادوار میں بھی دیکھنے کو مل رہی ہیں۔

(ارسطو کی فن شاعری کا) تعارف

یونان کی عظیم الشان حیثیت فلاسفہ (سقراط، افلاطون اور ارسطو) کا تیسرا اور بعض لوگوں کے خیال میں سب سے بڑا ارکن ارسطو تھا۔ فلسفہ، نفسیات، منطق، علم الاقلاق، طب، سیاسیات، حیوانات، تنقید، تاریخ، یہ سب علوم اس کے انکار سے تو انحراف اور روشن ہوئے بلکہ بعض علوم مثلاً تنقید اور منطق کا تو وہ موجد کہا جاسکتا ہے۔ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ اچھا خاصا شاعر بھی تھا۔ اس کی نثر اگرچہ افلاطون جیسی خوبصورت سڈول اور دل نشین نہیں ہے لیکن اپنے بہترین لحاظ میں وہ بھی اعلیٰ درجے کی مہذب اور واضح نثر لکھنے پر قادر تھا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ خالص فلسفہ کے میدان میں ارسطو کے انکار، افلاطونی انکار کے برابر پراثر ثابت نہیں ہوئے لیکن عمومی علم، سائنسی فکر، منطق اور تنقید میں ارسطو کے نظریات کی بازگشت اور اثر آج بھی نمایاں ہے۔ دہانت، ہیڈ کہا کرتا تھا کہ افلاطون کے بعد کا سارا مغربی فلسفہ افلاطونی فلسفے پر محض فٹ نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ خیال بالکل آئینہ صاف ہے کیونکہ ارسطو کے بعد سب سے بڑا مغربی فلسفی شاید ہیگل تھا اور اس نے صاف اقرار کیا ہے کہ وہ جو کچھ ہے محض افلاطون کی وجہ سے ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ارسطو کے بعد کی ساری مغربی منطق اور بیش تر نظریاتی تنقید ارسطوی تصورات سے برآمد ہوئی ہے۔ کارل پاپر جو افلاطونی فلسفہ، تاریخ و سیاسیات کا بہت بڑا نکتہ چیں اور ارسطو کا سخت مخالف ہے، اس بات کو مانتا ہے کہ ارسطو کے انکار کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع تھا۔ جہاں تک تنقید کا سوال ہے۔ سائنس بری کا قول تھا کہ یہ ناممکن ہے کہ کوئی شخص کا رد بار تنقید شروع کرنا چاہے ارسطو کا گہرا مطالعہ نہ کرے اور اس کو تفصیل عظیم نہ اضمات پڑے۔

ارسطو کی پیدائش 384 قبل مسیح میں ہوئی۔ اس کا باپ نامیو میکس (Nomachus) اسمیرا

(Stagira) میں شاعری طیب تھا۔ سترہ سال کی عمر میں (367) ارسطو کو افلاطونی مدرسے (Academy) میں داخل کیا گیا۔ افلاطون اس وقت اپنی فلسفیانہ اور تنقیری سرگرمیوں کے دور شباب میں تھا۔ اسی سال افلاطون نے جلدی محسوس کر لیا کہ ارسطو کوئی معمولی شاعر نہیں ہے۔ داخلے کے وقت سے بیس سال (347) تک یعنی افلاطون کی بقیہ زندگی تک ارسطو اسی مدرسے میں رہا۔ افلاطون اسے مدرسے کا دماغ کہا کرتا تھا۔ 347 میں افلاطون کی موت کے بعد اس کا جتجا اسپھیسی پس (Speusippus) مدرسے کا سربراہ بنا۔ بعض کا خیال ہے کہ اسپھیسی پس کی متابقت اٹلی کے باعث اور بعض کے یہ موجب فلسفیانہ اختلافات کی بنا پر ارسطو اور اس کے ایک دوست زینو کرے ٹیز (Xenocrates) نے مدرسہ چھوڑ دیا۔ کچھ لوگوں نے ارسطو اور اسپھیسی پس کے اختلافات کو اس طرح پیش کیا ہے گویا دراصل وہ افلاطون اور ارسطو کے اختلافات تھے جو استاد کی موت کے بعد سطح پر نمودار ہوئے۔ کارل پاپر تو یہ کہتا ہے کہ مہتمم بالشانہ طبعیت اور غیر معمولی پھیلاؤ کے باوجود ارسطو کے انکار میں کوئی موکل پن (Originality) نہیں تھا اور وہ اکثر افلاطون پر نکتہ چینی کے رجحان کا شکار ہو جاتا ہے۔ پاپر یہ بھی کہتا ہے کہ فلسفہ و تاریخ و سیاسیات کے میدان میں افلاطون پر ارسطو کی نکتہ چینیوں اکثر غلط ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ارسطو نے براہ راست افلاطون پر ایراد نہیں کیا ہے۔ صرف ایک جگہ اپنی کتاب اخلاقیات میں وہ افلاطون کا نام لے کر کہتا ہے کہ سچائی کی محبت اسے بھجور کرتی ہے کہ وہ افلاطون کی محبت کو بھی اس پر قربان کر دے۔ تاہم کے نزدیک ارسطو اور افلاطون میں ذاتی اختلافات کی بات درست نہیں ہے کیونکہ ارسطو نے گرچہ افلاطونی عینیت سے اختلاف کیا ہے اور اپنے نظریہ شعر میں خاص کر عینیت کو تقریباً مسترد کر دیا لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ استاد اور شاگرد میں ذاتی اختلافات بھی تھے۔ تاہم کا کہنا ہے کہ ارسطو کو افلاطون سے کس قدر گہری عقیدت اور محبت تھی اس کا ثبوت اس کتبہ حزار سے ملتا ہے جو اس نے افلاطون کی موت کے بعد لکھا تھا۔ اس میں وہ کہتا ہے کہ افلاطون کا مرتبہ اس قدر بلند تھا کہ بے وقوف لوگ اگر اس کا نام بھی لیں تو گناہ کبیرہ کے مرتکب ہوں گے۔

مدرسہ چھوڑنے کے بعد کوئی چھ سال تک ارسطو مختلف مقامات میں گھومتا پھرتا رہا۔ اس اثنا میں اس کی ملاقات ایسوس (Assos) کے حاکم ہرمی یاں (Hermieias) سے ہوئی جو اس کا شاگرد بن گیا۔ پھر اس نے اپنی حتمی لڑکی پائی تھیا (Pythia) کو ارسطو سے بیاہ دیا۔ کوئی دو

سال تک لس بوس (Lesbos) کے شہر مائی ملین (Mitylena) میں تعلیم دینے کے بعد وہ مقدونیہ کے شاہ قلم کے بیٹے سکندر اعظم کا اتالیق بن گیا۔ (342) یہ کہنا مشکل ہے کہ سکندر نے ارسطو کی تعلیمات کا باقاعدہ اور مثبت اثر قبول کیا۔ سیاسی تصورات کی حد تک تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سکندر کے نظریات اپنے اتالیق کے خیالات سے خاصے مختلف ہی تھے، کیوں کہ ارسطو بھی افلاطون کی مانند ایک طرح کی جمہوریت کا قائل تھا۔ (یہ اور بات ہے کہ آخری تجربے میں افلاطونی اور ارسطونی دونوں جمہوریتیں آمریت اور گروہی ڈکٹیٹر شپ سے قریب اگرچہ مطلق العنان بادشاہت سے دور معلوم ہوتی ہیں) بہر حال 336 میں قلم کی موت کے بعد ارسطو اور سکندر میں تعلق برائے نام رہ گیا۔ 335 میں ارسطو نے مقدونیہ چھوڑ دیا اور ایجنٹر میں اپنا مدرسہ موسوم بہ لائی سی ام (Lyceum) قائم کیا۔ انھیں دنوں میں زینوکرے میز بھی ایجنٹر واپس آکر افلاطونی مدرسے کا سربراہ مقرر ہو گیا اور دونوں دوست دوبارہ یک جا ہو گئے۔

سکندر سے تعلقات بنائے رکھنے کی فرض سے ارسطو نے اپنے بھانجے کیلیس حمینز (Callisthenes) کو مقدونیہ کے دربار میں چھوڑ دیا تھا لیکن کیلیس حمینز میں مصلحت اندیشی کم تھی بلکہ وہ تکلیف دہ حد تک صاف گو تھا۔ چنانچہ سکندر نے ایک بار ناراض ہو کر کیلیس حمینز کو قتل کر دیا۔ (327) لیکن خود ارسطو پر اس کی نظر حمایت حد ساقی قائم رہی۔ اپنے مدرسے میں اس وقت ارسطو کی وہی حیثیت ہو گئی تھی جو اکادمی میں افلاطون کی تھی۔ ایجنٹر میں سکندر کے نائب ایٹنی پیٹر (Antipater) سے بھی اس کے تعلقات خوشگوار تھے لیکن یہ سب اچانک اس وقت ختم ہو گیا جب 323 میں سکندر کی موت کی خبر ایجنٹر پہنچی۔ ایٹنی پیٹر، ایجنٹر میں موجود نہ تھا۔ سکندر کے مخالف عناصر نے سراٹھایا اور ارسطو کے بھی در پے آزار ہو گئے۔ کچھ دن تک تو ارسطو نے یہ صورت حال برداشت کی لیکن پھر یہ کہتے ہوئے کہ کہیں اہل ایجنٹر دوبارہ فلسفے کے خلاف گناہ نہ کر بیٹھیں (یعنی اس کے پہلے ستر ادا کو بے گناہ موت کے گھاٹ اتار کر وہ اس جرم کا ارتکاب کر چکے تھے) اس نے 322 ہی میں اپنے نانہال کیلیس (Clialcis) میں پناہ لی۔ وہاں 322 میں اس کا انتقال ہو گیا۔

ارسطو کے ذاتی افلاطون و عادات کے بارے میں ہمیں زیادہ معلوم نہیں ہے۔ اس کے مزار کا بھی پتا نہیں۔ اس کی بہت سی تصنیفات بھی ضائع ہو گئیں یا بدلے ہوئے سیاسی حالات کے پیش نظر پوشیدہ کر لی گئیں اور پھر محض مشہور ہند آئیں۔ ہم عصروں کے بیانات سے یہ پتا ضرور

چلتا ہے کہ وہ لباس اور سج دھج میں نفاست پسند تھا اور اس کی زبان میں وہ خفیف ساعیب تھا جس کی وجہ سے 'س' کی آواز 'ف' کی سی لگتی ہے۔ وہ انسداد غلامی کا مکمل حامی تو نہیں لیکن غلاموں کو بیش از بیش آزادی دینے کا قائل اور صلہ رحمی میں مشہور تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے تمام اعزاء کسی نہ کسی طرح اس کے ممنون کرم تھے۔

ارسطو کی جو تصنیفات اس وقت ملتی ہیں ان میں اخلاقیات (جس کے دوسرے حصے کا نام سیاسیات ہے) اور شعریات سب سے زیادہ اہم ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات اس کی مقبول ترین کتاب ہے۔ لیکن اس کا اصل متن اب ناپید ہے۔ موجودہ متن اس یونانی نسخے پر مبنی ہے جو غالباً گیارہویں صدی میں قسطنطنیہ میں دریافت ہوا اور چند ہویں صدی میں پیرس پہنچ گیا جہاں وہ اب بھی محفوظ ہے۔ قدیم ترین غیر یونانی نسخہ ابولہر کا کیا ہوا عربی ترجمہ ہے۔ (1940) جو کسی سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ چوں کہ سریانی اور عربی دونوں زبانوں میں الیہ کا وجود نہیں، اس لیے اس ترجمے کی صحت مشکوک ہے لیکن دوسرے نسخوں سے مقابلہ کرنے اور بعض اوقات صحیح نتیجے پر پہنچنے کے لیے عربی ترجمہ بہت کارآمد سمجھا جاتا ہے۔ (اصل سریانی بھی اب ناپید ہے)۔ ایک دوسرا نسخہ جو قسطنطنیہ سے بالکل الگ ہے۔ رکارڈیانوس (Recardianus) کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ انیسویں صدی ہی میں ہوسکا۔ تقریباً تمام قائل ذکر مترجمین نے قسطنطنیہ، رکارڈیانوس اور عربی ترجمے سے حسب ضرورت استفادہ ضرور کیا ہے۔ پھر (جس کے انگریزی ترجمے کی بنیاد پر میں نے موجودہ ترجمہ تیار کیا ہے) کے وقت میں عربی ترجمے کا مستند ترین ایڈیشن مارگولیتھ (Margoliouth) کا بنایا ہوا تھا۔ آکسفرڈ (1911) لیکن ہمارے زمانے میں ایک بہتر ایڈیشن مشہور جرمن عالم لٹکاتش (J. Tkatsch) نے تیار کیا تھا جو (1928-1932) میں اس کی موت کے بعد شائع ہوا۔ میں نے اس تعارف میں جن انگریزی کتابوں سے مدد لی ہے ان میں سے ایک لٹکاتش سے بھی استفادہ کیا۔ بعض اہم انگریزی تراجم کا ذکر دیا ہے میں آگیا ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ان میں انگریز بائی وائر (Ingram By Water) آکسفرڈ (1909) اور ایلس۔ ایچ۔ مچر (1894) بہترین ہیں۔ میں نے ترقی اردو بورڈ کی فرمائش پر عمل کرتے ہوئے پھر کو بنیاد بنایا ہے لیکن بائی وائر کو بالکل نظر انداز بھی نہیں کیا ہے۔

شعریات میں ارسطو کا اسلوب جگہ جگہ خاصا الجھا ہوا ہے۔ کتاب موجودہ شکل میں نامکمل بھی ہے۔ یہ باتیں اس لیے ہوئیں کہ اصل کتاب موجود نہیں اور موجودہ کتاب یا تو کسی شاگرد کے نوٹ ہیں یا پھر خود ارسطو کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جن کی مدد سے اس نے اصل کتاب لکھی ہوگی۔ اکثر جگہ عبارت ہے ربط ہے لیکن ایک آدھ جملہ نکال دینے سے ربط قائم ہو جاتا ہے۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ یا تو کوئی حاشیہ متن میں ڈال دیا گیا ہے یا موجودہ نسخہ دو الگ الگ نسخوں یا شاگردوں کے نوٹ پر مبنی ہے۔ دارنٹن نے بہت سی ایسی عبارتیں حاشیہ میں ہی ڈال دی ہیں۔ لیوکس نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ ”صحیح طریقہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ متن کے مربوط اور منظم ہونے کے بارے میں جو شکوک ہیں ان کے بارے میں قاری کو متنبہ کر دیا جائے، پھر متن کا مفہوم متعین کرنے کی پوری کوشش کی جائے اور کاٹ چھانٹ یا اس مفروضے کو کہ متن ناقص ہے۔ اسی وقت راہ دی جائے جب کوئی اور راستہ نہ ہو۔“ متن کی مشکلات کو حل کرنے کے لیے بوجہ نے کہیں کتب عبارت یا الفاظ اضافہ کئے ہیں لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ خود ارسطو کا نثری اسلوب ہر جگہ افلاطونی اسلوب کی طرح واضح اور رواں نہیں تھا۔ یونانی زبان بھی اپنی کثیر لکھویت کی وجہ سے ایک طرح کے آزاد تر جیسے کو خوش آتی ہے۔ لہذا شد پریشان خواب من از کثرت جبر ہا کی بھی صورت پیدا ہوگئی۔ ورنہ شعریات میں بیان کردہ نظریات و تصورات شاید خود اتنے ادق اور مشکل نہیں ہیں جتنے مشکل اور ادق وہ مشہور کر دیے گئے ہیں۔

اس بات کو بہر حال ارسطو کی فکر کا انجاز ہی کہتا ہے کہ اس چھوٹے سے رسالے میں کم سے کم تین طرح کے مباحث کی سہائی ہوگئی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کو فلسفہ شعری کتاب کہنا چاہیے۔ دوسری طرف یہ رسالہ المیہ اور رزمیہ شاعری پر اصولی اور نظریاتی بحث ہے۔ اس کی تیسری اور ہمارے نقطہ نظر سے سب سے کم کارآمد حیثیت یہ ہے کہ اس میں ارسطو نے المیہ اور رزمیہ شاعروں کے لیے ہدایت نامہ مرتب کیا ہے کہ وہ کیا کریں اور کیا نہ کریں۔ عام طور پر کتاب کا اثر تین حیثیتوں سے پھیلا اور بعض حالات میں ہدایت نامے کو بھی صحت اور اہمیت کا حامل سمجھا گیا بلکہ بعض میں لکھی جانے والی بعض کتابیں جو تنقید کی دنیا میں مشہور ہوئیں ان میں ہدایت نامے کا رنگ زیادہ نظر آتا ہے۔ ہدایت نامے کا تعلق چوں کہ معاصر اسٹیج، سیاسی اور سماجی

حالات اور روایت سے بہت گہرا ہے، اس لیے وہ ہمارے لیے بہت زیادہ معنی خیز نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ بعض ہدایات بھی ارسطو کے نظریہ شعر سے ہی برآمد ہوتی ہیں۔ اس لیے ان سے پوری طرح صرف نظر بھی ممکن نہیں۔ اس تعارف کا مقصد صرف بنیادی مباحث و مشکلات کو واضح کرنا ہے لیکن ہدایت نامہ بھی کہیں کہیں زیر بحث آجائے گا۔ اگرچہ گہرے مرے کا یہ خیال درست ہے کہ اگر کوئی نوجوان ادیب محض اس ہدایت نامے کو اپنے لیے مشعل راہ بنائے تو اس میں اسے خاصی پریشانی ہوگی۔ لیکن ان ہدایات میں بھی Poetic Grammar کے بعض پہلو پوشیدہ ہیں۔ لہذا ان کو بھی کبھی کبھی حوالے میں لے آنا نفاذ نہ ہوگا۔

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ارسطو نے اپنا نظریہ شعر افلاطونی عینیت کو رد کرنے کے لیے ہی قائم کیا۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افلاطون نے مابعد الطبیعیاتی اور سماجی دونوں نقطہ ہائے نظر سے شاعری پر جو نکتہ چینی کی تھی ارسطو اس کو درست نہیں سمجھتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ افلاطون نہ ہوتا تو ارسطو کی نظریے کے دو اہم ترین عناصر (Mimesis) یعنی نمائندگی اور (Katharsis) یعنی تنقیہ شاید وجود ہی میں نہ آتے۔ افلاطون کے خیالات کو مختصر ایلوں بیان کیا جاسکتا ہے:

- (1) اشیاء کی تین حیثیتیں ہیں۔ اول تو وہ ازل، تغیر ناپذیر، اصلی تصورات ہیں جنہیں ایمان (Ideas) کہا جاسکتا ہے۔ دوسری، محسوسات کی دنیا میں پائی جانے والی اشیاء، چاہے وہ قدرتی ہوں یا مصنوعی۔ یہ سب ایمان کے ظلال (Reflections) ہیں۔ تیسری ان ظلال کی پرچھائیاں جیسے سائے، پانی اور آئینے میں نظر آنے والے عکس، خون، لطفہ وغیرہ۔ اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے افلاطون اپنی کتاب ”ریاست“ کے دسویں حصے میں چار پائی کی مشہور مثال استعمال کرتا ہے۔ سقراط کی زبانی وہ کہتا ہے کہ دراصل تین چار پائیاں ہیں۔ ایک تو وہ عین جو چار پائی کا جو ہر ہے۔ دوسری وہ جسے بڑھتی نے بنایا ہے اور جسے ہم آپ استعمال کرتے ہیں اور تیسری وہ جو کسی تصویر میں بنی ہوئی ہے۔ لہذا تیسری چار پائی کی حیثیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا بنانے والا اس چار پائی کی نقل کر رہا ہے جو بڑھتی نے بنائی ہے، لہذا وہ حقیقت یعنی عین (Idea) سے تین درجے دور ہے۔
- (2) چوں کہ عین نہ صرف حقیقت بلکہ قدر کے اعتبار سے بھی اعلیٰ ترین ہے، اس لیے عین کی نقل کی نقل کرنے والا اس اعتبار سے خوبصورتی اور خوبی جو اعلیٰ ترین اقدار ہیں۔ ان سے بھی تین

دور سے دور ہوگا۔ افلاطون کے بعض موافقین نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فنون لطیفہ اگرچہ نقل کی نقل ہیں لیکن وہ خوبصورت ہو سکتے ہیں لیکن وہ بھی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ان کی مفروضہ خوبصورتی کے باوجود افلاطون انھیں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس کہتا ہے کہ یہ افلاطون کے لیے ممکن تھا کہ وہ فنون لطیفہ کو نقل کی نقل کہنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کر دیتا کہ یہ نقل لا طائل ہے بشرطیکہ اس کے ذریعے اصل حقیقت کا کچھ سراغ لگ سکے۔ لیوکس کا خیال ہے کہ افلاطون اگر ایسا کر ڈالتا تو وہ فنون لطیفہ کو اعلیٰ حیثیت (کہ وہ حسن کے ذریعہ حقیقت تک پہنچتے ہیں) کو مستحکم کر جاتا لیکن اس نے ایسا کیا نہیں، بلکہ یہ کہا کہ نقال ہونے کی وجہ سے فن کار معلم اخلاق اور کاریگر سب برابر ہیں۔ اپنی کتاب 'توانین' میں وہ کہتا ہے کہ ہم تم سب جو بہترین اور اشراف ترین حالت اور کردار کی نقل کرتے ہیں، شاعر ہیں۔

(3) شاعری اس لیے اور زیادہ نقصان دہ ہے کہ اصل حقیقت کے بجائے نقل کی نقل کرنے کی وجہ سے وہ ہماری عقل کے بجائے ہمارے جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ وہ یہ بھی ثابت کر دیتا ہے کہ شعراء اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے ایک طرح کے اعصابی اختلال یا جنون کے مرہون منت ہوتے ہیں اور اگر ان سے عام حالات میں استعصوب کیا جائے تو وہ بتا ہی نہیں سکتے کہ جو انھوں نے لکھا ہے اس کا مطلب کیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ ایہ تقریباً تمام وکمال اساطیر پر مبنی ہوتا ہے اور اساطیر میں اکثر باطل کی فتح اور حق کی شکست ہوتی ہے، اس لیے ایہ انسانوں کو پست ہمتی اور شکست خوردہ ذہنیت کی طرف مائل کرتا ہے۔

(4) اعیان اور ظلال کی اس تفریق کی بنا پر شاعری یا کسی بھی فن لطیفہ کو حق، انصاف اور خوبی کے مسائل سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ایک مثالی ریاست اور بے عیب سماج قائم کرے۔ شاعری چوں کہ عیب دار جذبات کو متحرک کر دیتی ہے اور چوں کہ وہ حقیقت سے بہت دور ہے اس لیے اس کو بے عیب سماج اور مثالی ریاست کی تعمیر میں نہیں لگایا جاسکتا۔

۱۔ میں یا اصل حقیقت کی بحث مثالی ریاست کے حوالے سے اس لیے اہم ہے کہ اشیاء تغیر پذیر ہیں لیکن میں تغیر پذیر نہیں۔ مثالی ریاست میں تغیر کو روکنے یعنی اسے میں یا اصل حقیقت سے نزدیک لانے کی سعی ہوتی ہے۔ ورنہ صرف میں اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے: "سب سے پہلے تو تغیر پذیر ہے حقیقت ہے جو غیر مخلوق اور بے فنا ہے۔ کوئی بھی جس اسے دیکھ یا محسوس نہیں کر سکتی اور جس کا تصور صرف خالص تصور کر سکتا ہے۔" بیگل کا خیال مطلق اسی سے مستفاد ہے۔

مندرجہ بالا مختصر بیان سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ افلاطونی نظریہ، ادب کی خوبی کا مسئلہ تو ہے ہی لیکن اس کی رو سے ادب دراصل ایک طرح کی نقل یا انکاس ہے یعنی ادب کسی حقیقت کو نقل نہیں کر سکتا بلکہ مقررہ حقیقت کی نقل ہی کر سکتا ہے۔ ایم۔ ایچ۔ ایبرمس (M. H. Abrams) نے اپنی محرکہ آرا کتاب (The Mirror and the Lamp) میں یہ کہا ہے کہ ادب کا افلاطونی نظریہ جس کی رو سے انسانی ذہن ایک طرح کا آئینہ ہے جو خارجی حقائق کو منکسر کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح تمام مغربی نظریات شعر میں تقریباً ڈھائی ہزار برس تک جاری و ساری رہا۔ اس کا بیان ہے کہ ارسطوی نظریہ بھی فلاطونی نظریے کی بنیاد پر قائم ہے۔ اگرچہ ارسطو نے افلاطون سے اختلاف کی راہیں بھی کھولیں۔

ایم۔ ایچ۔ ایبرمس کا یہ کہنا کہ ارسطوی نظریہ بھی افلاطون سے مستعار ہے اس حد تک تو درست ہے کہ اگر افلاطون نہ ہوتا تو ارسطو کے خیالات بھی شاید وجود میں نہ آتے۔ لیکن ارسطو نے افلاطون کے نظریہ اعیان و ظلال کو بڑی حد تک مسترد کر دیا اور ادب کی اپنی آزادانہ حیثیت قائم کی۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ کہنا شاید بہت مناسب نہ ہو کہ ارسطو کے افکار بھی اصلاً افلاطونی ہیں۔ خود ایبرمس اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ارسطوی نظریہ نقل صرف فنون لطیفہ کو نقل کا حامل مانتا ہے اور یہ کہ ارسطو، معیار اور عین کے عالم کو اپنے تصورات سے منہا کر کے صرف شاعری بطور شاعری یا فن بطور فن پر توجہ صرف کرتا ہے۔ بقول ایبرمس "افلاطون کے یہاں شاعر کو سیاسی نہ کہ ادبی نقطہ نظر سے معروض بحث میں لایا گیا ہے۔" علاوہ بریں ارسطو کے میدان میں نقل محض ایک کھلاڑی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نقل دوسرے کھلاڑیوں میں (Primus Inter Pares) یعنی براہدوں میں اول کا مرتبہ رکھتی ہے لیکن دوسرے عناصر کو شامل کیے بغیر ارسطو کا نظریہ شعر پوری طرح بیان نہیں ہو سکتا۔

مگر بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ارسطوی نظریہ شعر نقل کے اس تصور پر قائم نہیں ہے جو خالصتاً افلاطونی ہے۔ افلاطون اعیان اور ظلال کی بحث میں پڑ جاتا ہے اور یونانی لفظ (Mimesis) کو اس کے معروف معنی میں استعمال کرتا ہے جس میں نقل کا مفہوم اگر غالب نہیں تو خاصا نمایاں ضرور ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ ارسطو نے بھی اس لفظ کو جس روایت کے تحت استعمال کیا ہے اس کے اعتبار سے فن کار ایک طرح کا صنایع یا کاریگر ہی تھا، چاہے وہ الہام یافتہ صنایع ہی کیوں نہ ہو لیکن ارسطو نے جس طرح اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے اس سے یہ واضح

ہو جاتا ہے کہ وہ نقل سے زیادہ لہجہ کی یا ترجمانی کے نقطہ نظر سے بات کر رہا ہے۔ اصل یہ بتانی میں لفظ (Mimesis) کے کئی معنی ہیں اور سیاق و سباق کے اعتبار سے اس کا ترجمہ نقل کرنا، لہجہ کی کرنا یا اشارہ کرنا اور ظاہر کرنا ہو سکتا ہے۔ ان سب مفہام میں کسی چیز کو کرنے یا بننے کا عمل شامل ہے، یعنی کسی چیز کو اس طرح کرنا یا بنانا کہ وہ کسی اور چیز سے مشابہ ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم خالص نقل کے تصور سے نہیں ادا ہو سکتا۔ حداول ہو جانے کی وجہ سے اور اس وجہ سے بھی کہ شروع شروع میں انگریزی لفظ (Imitation) کا مفہوم نقل نہیں تھا، انگریزی میں سے بھی کہ ترجمہ (Imitation) رائج ہو گیا اور نہ اردو میں نقل کی اصطلاح ارسطو کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی۔

نقل یعنی لہجہ کی کے سلسلے میں ارسطو نے جن دو باتوں پر زور دیا ہے وہ دونوں اللاتون کی انیم کے باہر ہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ شاعر ہونے کی شرط صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی شخص موزوں کلام لکھے۔ وہ منظوم تاریخ یا طب کو شاعری نہیں مانتا۔ لہذا وہ خیالات کی نقل سے زیادہ اعمال کی لہجہ کی پر زور دیتا ہے یعنی جس طرح کوئی شے یا منظر تصویر میں پیش کیا جائے تو یہ گویا اس کی مکانی لہجہ کی ہوگی۔ اس طرح کرداروں اور واقعات کی لہجہ کی اگر شعر میں کی جائے تو یہ حقیقت کی زمانی لہجہ کی ہوگی۔ اور کردار بھی بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب تک وہ واقعات کے ذریعہ ظاہر نہ ہو۔ یہ تکتہ نظریہ شعر کے علاوہ ڈرامے کے نظریے میں بھی خاص معنویت رکھتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ کا وصف یہی ہے کہ اس میں کردار اپنا حال اپنے اعمال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف ناول یا افسانے میں مصنف کو قدم قدم پر کردار کی نقاب کشائی کرنی پڑتی ہے اور مسلسل رائے زنی کے ذریعے کردار کے خط و خال نمایاں کرنے پڑتے ہیں۔ ڈراما میں مصنف کی شخصیت پردہ پوش رہتی ہے اور واقعات و اعمال ہی کے ذریعے کردار کی فعل بندی ہوتی ہے۔ اس طرح ارسطو ڈراما خاص کر الیہ کے لائشنس (Impersonal) کردار کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ یہ نظریہ محض اس بات کو مستحکم نہیں کرتا کہ ڈرامائی مصنف تعصبات اور ارادوں کو پس پشت ڈال کر کرداروں کو واقعات کے درم و کرم پر چھوڑ دیتا ہے بلکہ اس تکتہ کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ڈراما دراصل ایک طرح سے حقیقت کی آزادانہ تخلیق ہے، کیونکہ مصنف کی شخصیت معدوم ہونے کی وجہ سے ڈراما میں (Contrivance) کا احساس نہیں ہوتا اور اس طرح پیش آنے والے واقعات واقعہ کی نقل نہیں بلکہ اصل واقعہ بن جاتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ارسطو نے اس طرح پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ (باب 9 اور باب 18) کہ یہ درست ہے کہ جو باتیں قرین قیاس نہ ہوں وہ بھی واقع ہو سکتی ہیں لیکن ڈراما کے واقعات ایسے ہونے چاہئیں جو قانون لہجہ یا قانون احتمال کی رو سے قرین قیاس ہوں اگر ڈراما محض نقل ہے تو پھر اس کے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ قائم کرنے کی ضرورت نہیں۔ دیکھنے والا جانتا ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ قرین قیاس ہو یا نہ ہو، اس میں علت و معلول کا ربط ہو یا نہ ہو، یہ تو اصلی واقعہ کی نقل ہے لہذا اسے صحیح ماننا ہو گا لیکن ارسطو اس خیال کی شدت سے تردید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بعد از قیاس واقعات کو الیہ سے حذف کر دینا چاہیے، یا کم سے کم انہیں اس طرح مذکور کرنا چاہیے کہ گویا وہ ڈراما شروع ہونے کے پہلے کبھی ہو چکے ہیں، لہذا اگر وہ باور کرنے کے لائق نہیں ہیں تو اس میں ڈراما نگار کا کچھ قصور نہیں۔

اس نظریے کو واقعیت کے نظریے کا بدل یا اس کا آغاز نہ سمجھنا چاہیے۔ واقعیت کا جو تصور انیسویں صدی میں رائج کیا گیا اور جو ہمارے بعض ادیبوں کو اب بھی عزیز ہے، ارسطو اس سے علاقہ نہیں رکھتا۔ وہ صاف کہتا ہے۔ (باب 9) کہ شاعری کا مرتبہ تاریخ سے بلند تر اور زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ میں صرف وہی باتیں بیان ہوتی ہیں جو ہو چکی ہیں جب کہ شاعر ایسی باتیں بھی لکھ سکتا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں۔ وہ شاعری کو آفاقی کہتا ہے، اس معنی میں کہ شاعری انسانی کردار کے اصل سرچشموں اور اس کی جبلت کے عمیق ترین گوشوں کی روشنی میں اپنے کرداروں کو تعمیر کرتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے (باب 9) ”آفاقی سے میری مراد یہ ہے کہ قانون لہجہ یا قانون احتمال کی رو سے کسی مخصوص طرح کا شخص کسی صورت حال میں کس طرح گفتگو یا کام کرے گا۔“ ظاہر ہے کہ اس نظریے میں اس طرح کی واقعیت نہیں ہے۔ جو یہ تقاضا کرتی ہے کہ ادب حقائق کو صرف اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں، نہ کہ جیسے کہ وہ ہو سکتے ہیں۔ واقعیت کی بحث کو ارسطو نے استعارہ اور بیان کی گفتگو میں اور بھی صاف کر دیا ہے جب وہ کہتا ہے (باب 25) ”مصور یا کسی بھی اور فنکار کی طرح چونکہ شاعر بھی لہجہ کی فنی کو اختیار کرتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ تین میں سے ایک شے کی لہجہ کی کر دے۔ اول، اشیاء جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوم، اشیاء جیسی کہ انہیں بیان کیا یا سمجھا جاتا ہے۔ سوم، اشیاء جیسی کہ انہیں ہونا چاہیے۔“ یہ تین تفریقیں اس بات کو واضح کر دیتی ہیں کہ واقعیت کا اصول صرف یہ نہیں ہے کہ اشیاء کو من و عنان بیان کر دیا جائے۔ یہ بھی واقعیت ہے کہ اشیاء کے بیان میں داخلی، موضوعی، یعنی

وادی باقرت میں کر دیا جائے۔ اس باب میں اس شعر کے اصل اور مقلد بھی ہو
 فردی میں فرق کرتا ہے۔ اگر کوئی شعر کسی شخص کے ہاں ایک وقت بھی ہوئی
 دیکھتا ہے تو یہ وہ شعر کی نسبت سے کوئی فعل نہیں دیکھتا۔ وہ کہتا ہے "شاعر اگر کوئی شخص بات
 بیان کرتا ہے تو وہ عقلی ہے۔ لیکن اس فعل کو اس وقت حق بہاں کہا جاسکتا ہے جب اس کے
 ذہن پر کچھ کا غلط پورا ہو جائے۔" اس کی وضاحت میں اس نے ہرالی کی مثال دی ہے۔ "اگر
 وہ عقلی اس شعر کے اصول و اصول پر ضرب لگائی ہے۔ اس میں کسی طرح پر مثال کے طور پر،
 اس بات سے سخت دھڑک رہی ہے۔ ہرالی کی غیر ذکاوانہ اور ناقص شناخت
 تصویر بنانے سے کم تر مت دیکھتا ہے۔"

لہذا اس طرح کا نظریہ باقیات اس کے نظریہ لادھکی سے لایا ہے۔ لیکن اگر صرف نقل ہو
 تو ہرالی کی ہیئت اور تصویر اور ان میں جابجائی کے ہاں ایک وقت اٹھائے ہوئے گھوڑا اور
 دانستہ جھڑپ تو اس میں نہیں ہے۔ یہ سب غیر ذکاوانہ سمجھتے۔ گھوڑا اور ہرالی کی مثال اور شعر
 کے اصلی استعارہ فردی میں جابجائی کے ساتھ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ اس طرح کی (Mimesis)
 وہ مزاح و تمسخر نہیں ہے۔

چنانچہ یہ بات بھی غلط نہیں ہو جاتی۔ ملاحظہ کرنے سے بھی یہ نظریہ قیاس کیا تھا کہ ایسے جو
 انسانوں کو اس کی حالت میں پیش کرتا ہے۔ وہ اصل (ادائی تقریروں کا ایک سلسلہ نہیں ہوتا بلکہ
 ایک احاطہ ہوتا ہے جس میں مختلف انداز اور کل کے باہمی تناسب اور آہستہ رشتہ ہوتا ہے۔
 ایسی ہی بات ضرور ملے گی جہاں کے ہارے میں کئی قسمی۔ اس طرح بھی تقریباً ایسی الفاظ و ہرانا
 ہے۔ (ابا پ) اگر کوئی شاعر کئی مکالموں کو ایک ہی رشتے میں پروئے اور ان میں کردار کی
 مود و ممانعت۔ بھی ہوتی ہے ان مکالموں کے ذریعہ اصل ایسے کیفیت تقریباً اتنی خوبی سے ظاہر
 نہ ہوگی جتنی اس آواز سے ہوگی جس میں یہ انداز چاہے کتنے ہی کم زور ہوں لیکن اس میں...
 فنکارانہ طریقے سے سرب کے ہونے واقعات ہوں۔ "مگر اس طرح یہاں بس نہیں کرتا بلکہ الہیاتی
 لادھکی کو ایک ایسا احاطہ تصور کرتا ہے جو طبع اور مصلحت کے رشتوں کے ذریعہ منظم ہوتا
 ہے۔ ملاحظہ فرمائی کہ اس میں کہتا ہے لیکن اس طرح کا نظریہ اسے ایک فلسفیانہ بنیاد عطا کرتا ہے
 کیونکہ جہاں لے کر "اگر کوئی شخص اس کے تمام انداز میں اس میں اور کل سے ایک رشتہ
 بہاں و مل رکھتے ہوئے تو یہ شخص ایسی انسانی حالت کے تحت اس عمل کی نوعیت اور حقیقت کے

دار سے میں کچھ کہتا ہے۔" جیسا کہ ہم کہ چکے ہیں (ابا پ) اس طرح اس نے اس کی اس طرح سے
 انداز و آواز اور لہجہ و لہجہ بیان کیا ہے۔ اس طرح ایک اصولی عمل یا عملی اس سے لے کر اس کے
 بجائے شاعری ایک آواز کی زبان میں جاتی ہے کہ کسی مخصوص صورت حال میں کوئی انسان یا انسان
 ہے یا کیا کر سکتا تھا۔ اس کا فائدہ اس عمل کے اور جھٹکوں کی کتاب اس کے لئے ہے۔ یہ اس طرح
 بھی اشارہ کرتا ہے کہ شاعری دیگر کوئی لہجہ سے ظاہر ہے۔ اس طرح شاعری کی ایک بات
 معائنہ ہے ہی (جیسا کہ آگے واضح ہو گا) اس میں اس کا اصولی اس کے لئے ہے کہ اس میں اس کا
 زبان میں لکھتا ہے کہ اس میں اس کے ہاں اس میں اس کے ہاں اس میں اس کے ہاں اس میں اس کے ہاں
 میں واضح ہونے والے نقطہ واقعات کے درمیان رشتوں کا قیاس اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 میں اس سے باہر ہو چکا ہے۔ "فعلی اگرچہ اس کو بیان کر سکتا ہے لیکن اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 اسے واقعات کے طبع و مصلحت ہونے کا غور کرنے کی صلاحیت سے محروم رہتی ہے۔ یہ اسے
 قابل لحاظ ہے کہ اپنی تمام بات میں اس طرح سے تصور کے دار سے اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 واقعات کے تسلسل کو بیان کر سکتا ہے۔ تسلسل اس وقت کی وضاحت کا یہ تصور اس کے ہاں اس کے ہاں
 سے مخصوص رکھا ہے۔ وہ ایک شخص کو اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 لہذا اس کرتا ہے۔ (ابا پ) اب اس میں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 سب فعل کر رہا ہے۔ اس کو اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 ایسے قائم نہیں ہو سکتا مگر کردار کے لئے قائم ہو سکتا ہے۔ اس طرح اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 غیر متعلق ہونا اور اس میں طبع اور مصلحت کا رشتہ ہوتا ہے۔ (ابا پ) اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 وہ شاعر اس طرح اس کی آواز میں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 کہ وہ لوگوں کی تصویر کھینچ اس طرح کرتا ہے جیسا کہ اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 کہ اس کا ایسا ایسی دیکھائی جائے گی کہ وہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ہیں جیسا کہ اس کے ہاں اس کے ہاں
 واقعات سے ہے جو اسے خود اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں

فعل وقت اور اس کے انداز کے اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 مشینی نقل کو بالکل جہد کر دیا ہے۔ اس طرح اس میں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 نقل نہیں کرتا بلکہ اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں
 ظاہر کرتا ہے کہ اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں اس کے ہاں

کہ ہر چیز ہوتی رہتی ہے اس لیے کسی چیز کا درست علم ہمیں حاصل نہیں ہو سکتا۔ فن کی دنیا میں بھی نہیں ہے۔ برہنہ نویس کی بالواسطہ رو میں افلاطونی رنگ بھی شامل ہے کیونکہ افلاطون کا نظریہ ہمیں برہنہ نویس سے نظریہ تصویر سے فارغ حاصل کرنے کا ایک طریقہ تھا۔

قدیم یونانیوں میں سائمنڈس (Simonides) کو اس بات کا احساس تھا کہ مصوری اور شاعری دونوں ہی اگرچہ اشیاء کو پیش کرتے ہیں لیکن مصوری میں الفاظ نہیں ہوتے اور شاعری میں رنگ نہیں ہوتے۔ افلاطون نے شاعری میں الفاظ کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا جس کی وجہ سے اس کے بعد ہم فکر میں چار پائی کی تصویر اور چار پائی کا نقش بیان دونوں ایک ہی درجے کی کارگزاری سمجھے۔ ارسطو نے شروع ہی میں یہ معاملہ صاف کر دیا کہ بعض فن ایسے ہیں جو لفظ کے ذریعے نہ سمجھی جاتے ہیں (باب یکم اور دوم) اور لفظ کے ذریعے نہ سمجھی جاسکتی یا نقل کے اپنے طریقے ہیں، لہذا ذرا غور کیجئے کہ وہ اشیاء بھی مختلف ہیں جن کی ذرا سمجھی لفظ کے ذریعہ ہوتی ہے۔ لہذا چار پائی کی تصویر یا نقل میں ذرا سمجھی کا وہ عمل نہیں ہے جو کسی واقعے کی نقلی نقل میں ہے۔ ارسطو نے کہا کہ ذہانت سے ہمیں اور نقل کی بحث (جو افلاطونی نظریہ کا سبب بن گیا ہے) کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ زبان حال سے یہ کہتا ہوا معلوم پہنچاتا ہے کہ ممکن ہے اشیاء کی حقیقت وہی ہو جو افلاطون نے بیان کی ہے، لیکن شاعری وہ کام ہی نہیں کرتی جو افلاطون نے اس کے لیے متعین کیا ہے۔

مصلحت یہ ہے کہ بات بھی نقل کی ہوگی کہ افلاطون کا دوسرا اعتراض یعنی یہ کہ جو چیز حقیقت سے دور ہوگی، وہ خوبائی اور خوبصورتی سے بھی دور ہوگی۔ ارسطو کے ان نظریات سے خود بہ خود رد ہو جاتا ہے کہ شاعری میں آفاقی سچائیاں ہوتی ہیں اور یہ کہ شاعرانہ سچائی اپنی الگ قدر و قیمت رکھتی ہے۔ ارسطو یہ بات کئے لفظوں میں تو نہیں کہتا لیکن یہ نظریہ کہ شاعرانہ سچائی اور سائنسی سچائی الگ الگ چیزیں ہیں، شعریات میں تہہ دھارا کی طرح موجود ہے۔ باب 29 میں اس کی طرف ایک اشارہ بھی ملتا ہے۔ ”جب شاعری اور کسی فن میں درستی کا معیار مشترک نہیں ہے تو شاعری اور سیاست میں بھی درستی کا معیار مشترک نہ ہوگا۔“ شاعرانہ خوبصورتی اور خوبئی کے بارے میں ارسطو نے دو باتیں اور کہی ہیں جو شاعری کو دوسری سائنسی کارگزاریوں سے الگ کرتی ہیں۔ اول تو یہ کہ ”شاعری کا وجود دو چیزوں کا مرکب ہونا منت ہے اور دونوں کی جڑیں ہماری فطرت کی گہرائیوں میں جڑیں ہیں۔“ (باب 4) یہ دو چیزیں ہیں نقل کرنے اور نقل کے ذریعہ بنی ہوئی چیز سے لطف اندوز ہونے کا رجحان اور موسیقی کی طرف انسانوں کا میلان۔

شاعری ان دونوں تقاضوں کو پورا کرتی ہے لہذا لوگ اسے پسند کرتے ہیں۔ ارسطو کو افلاطون سے اس کے بھی دل چھیں تھے۔ چنانچہ وہ اپنی سیر (پہلی بات) میں لکھتا ہے کہ ارسطو لفظ ہیرو سے متاثر ہے۔ یہ لفظ سترہویں صدی میں مرہون (Marion) کی بحث میں افلاطون کی خوب اور خوبی کا مستند پتہ لگاتا ہے لیکن مجرد شاعری کی سطح پر اس بات کوئی سیمنڈس کی بات کہ ہے کہ نقل یا نقل انداز کی خوبی اپنی قیمت رکھتی ہے اور اگر نہ سمجھی سے کوئی مضمرات نہ حاصل ہو تو بھی اس سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ (باب 3) اگر آپ اپنے تصور کا اصل اندیکہ ہوتے ہیں اس سے حاصل ہونے والا لفظ نقل یا نقل انداز کی خوبی کا لطف نہ ہوگا بلکہ کسی اور جگہ سے لطف حاصل کی جا سکے گا۔ اس کی جابجائی کی بنا پر ہوگا۔ اس سے واضح ہوا کہ نقل انداز کی خوبی کا لطف اس کی مضمرات افلاطونی کی بنا پر ہو سکتا ہے لیکن خالص فن یا سچائی پر بھی (اور مضمرات حاصل کیے بغیر) ہم فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ سوائے کے آخر میں اس بات پر ہم چند حجتیں دیتے ہیں کہ فن کے ذریعے حاصل ہونے والا لطف ہم لطف سے مختلف اور مخصوص ہوتا ہے۔ ”فن کا وجود یہ ہے کہ وہ محض فنی یا افلاطونی لطف نہیں بلکہ عیسائی کہ چکا ہوتا ہے۔ یہ لطف یہ کہ اس سے مخصوص ہے۔“

ارسطو اس بحث سے ”کہا ہے کہ مصوری میں جو کام راقم اور شاعری میں جو کام لیا جاتا ہے (اور اس طرح لطف کے مواقع پیدا کیے جاتے ہیں) اسی طرح شاعری میں یہ کام ان انسانی تفکیرات کے ذریعہ نقل میں آتا ہے۔ شاعری جن سے عبارت ہے۔ لویجس (Longinus) ارسطو کے نقش قدم پر چلی کر اس نتیجے پر پہنچا کہ شاعرانہ اسلوب میں شہداء اور عظمت (Sublimity) الفاظ کا کرشمہ ہے۔ یعنی خیال ستارہی اچھا نہیں نہ ہو، لیکن محض خیال کے عمل ہوتے پر افلاطونی درجے کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لویجس سے مگر یہ غلطی ہو گئی ہے کہ وہ استعارہ اور اس طرح کے الفاظ کو محض تزئینی سمجھتا ہے۔ اپنی کتاب ”شاعری میں شہداء اور عظمت کے بارے میں“ وہ لکھتا ہے ”بات کی تفصیل میں جانے بغیر اس لیے کہنے کا کافی ہے کہ شہداء اور عظمت جہاں کہیں بھی واقع ہوتی ہے، ایک طرح کی رفعت اور زبان کی خوبی پر مشتمل ہوتی ہے۔“ لیکن آگے چل کر باب ہفتم میں شہداء اور عظمت کے معاصر بیان کرتے ہوئے وہ ہر ذرا طرز انشاء کو دو حصوں میں منقسم کرتا ہے، یعنی الفاظ کا مناسب انتخاب اور استعارے اور اس طرح کے دیگر تزئینی طریقے۔ ارسطو اس معاملے میں لویجس سے زیادہ صحیح ہے کیوں کہ وہ استعارے کو شاعری

کی ترمیم کا طریقہ نہیں بلکہ اس کا جزو اور جوہر بنتا ہے۔ باب 22 میں اس نے یوں لکھا ہے: "غیر معمولی الفاظ برتنے والا اسلوب بلند آہنگ اور عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے۔" آگے چل کر وہ استعارے کے بارے میں ایک ایسی بنیادی بات کہتا ہے جس پر آج تک ترقی نہ ہو سکی، ملاحظہ ہو: "ان مختلف طریقہ ہائے اظہار اور عقلی ہذا القیاس مرکب الفاظ، پاور یا مائٹوس الفاظ وغیرہ کو یہ حسن و خوبی استعمال کر لینا مصرعے کی بات ہے لیکن استعارے پر قدرت ہونا ان سب سے بڑھ کر ہے۔ یہ واحد صلاحیت ہے جو کسی کو سکھائی نہیں جاسکتی۔ یہ نابذل کی علامت ہے کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی صلاحیت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔" اس طرح استعارہ محض ایک ترمیمی یا ضمنی وصف نہیں بلکہ ایک فلسفیانہ حقیقت بن جاتا ہے کیونکہ استعارے کے ذریعہ شاعر الفاظ سے وہی کام لے سکتا ہے جو واقعات کے تسلسل اور ایسے سے ڈھانچے میں وہ علت اور معلول سے لیتا ہے۔ استعارے کی اسی تعریف کی روشنی میں کولریج نے تخیل کے بارے میں اپنا شہرہ آفاق نظریہ پیش کیا جو روایتی تنقید کی اساس کہا جاسکتا ہے۔ یعنی خود اسلوب کے افکار نے وہ راہ دکھائی جس پر چل کر ادب کے نظریہ ساز علی الاخر نظریہ نقل یا (Mimesis) کو رد کر سکے۔ افلاطون کا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا تھا اس لیے ارسطو نے بھی اسی نوعیت کا جواب دیا، یعنی اس نے شاعری کی دل کشی اور شاعری سے انسان کی دلچسپی کو نفسیاتی اصولوں کی روشنی میں مستحسن ٹھہرایا یعنی یہ کہ انسانوں کو نقل سے فی نفسہ دل چسپی ہے اور موسیقی سے بھی ان کا دلچسپی ہے۔ شاعری کو دیگر سماجی کارروائیوں سے الگ کر کے اس نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ ہر فن کی خوبی کے معیار الگ الگ ہوتے ہیں۔

افلاطون کے اس خیال سے ارسطو متفق ہے کہ شاعری ایک طرح کے جنون کا نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن وہ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالتا کہ شاعری مرینا نہ ذہن کی پیداوار یا مرینا نہ خیالات کو راہ دیتی ہے۔ وہ اس بات سے بھی متفق نہیں کہ شعرا اپنے ہی گفتہ اشعار کے مطالب بیان کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ جہاں تک سوال الہامی جنون کا ہے، ارسطو بڑی خوبی سے اس بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ دراصل ایک طرح کی ہم احساسی (Empathy) یا بصورت دیگر اپنی شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں داخل بلکہ مدغم ہو جانے کی قوت ہے۔ موخر الذکر قوت ہی کے الہامی احساس کی بنا پر کیلس (Keats) نے کہا تھا کہ شاعر سے زیادہ غیر شاعرانہ شخصیت کسی کی ہوتی ہی نہیں، بدین معنی کہ شاعر اپنی شخصیت کو پس پشت ڈال کر اپنے

موضوع یا کردار میں ضم ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال کو پیدا کرنے کے لیے شاعر نہ صرف ایک طرح کے الہامی جنون میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ خود اپنے اوپر ارادی طور پر ایسی کیفیات جاری کرتا اور اپنے چاروں طرف ایسا ماحول بناتا ہے جو حصول مقصد کے لیے معاون ہو۔ ارسطو کہتا ہے (باب 17) "جو کردار پیش کیے جا رہے ہیں اور ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعہ شاعر بھی اپنے اندر انہیں جیسے جذبات پیدا کر لے تو تخلیق زیادہ تین گنا تیز ہو جائے گی۔" لہذا شاعری ایک خوشگوار عطیہ خداوندی کی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ پہلی صورت میں تو انسان کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ دوسری صورت میں وہ اپنے نفسِ اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے۔"

قدیم و جدید زمانے میں اس کی مثالیں ملتی ہیں کہ شعراء نے خود کو الہام ربانی یا اس قسم کے کسی غیر فطری محرک کے زور پر اتر لیا ہے۔ غالب اور اقبال کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ اس کے علاوہ بعض بڑے فنکاروں کے بارے میں ہمیں یقین معلوم ہوتا ہے کہ وہ ساری عمر یا عمر کے کسی حصے میں مجنون یا مجبوط تھے۔ محمد حسین آزاد، میر تقی میر، مرزا رسوا، ان کے واقعات و حالات سے ہم واقف ہیں جیسے کول مین نے اپنی کتاب (Abnormal Psychology & Modern Life) میں کئی بڑے مغربی مفکرین اور فنکاروں مثلاً روسو، موتسارت (Mozart) شومان، شوپن، بارہ شوپاں (Chopin) جان اسٹورٹ مل، راہلے، تاسو، سیوکس، بٹرو وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو کسی نہ کسی جہت میں واضح طور پر غیر نارمل تھے۔ اگرچہ جدید نفسیات کے مطابق نابذل (Genius) اور جنون میں کوئی واضح تعلق نہیں ہے، لیکن اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ خود تخلیقی عمل ایک طرح کی غیر نارمل کارگزاری ہے۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ بعض بڑے ادیبوں نے خارجی طور پر وہ کیفیات یا ماحول اپنے اوپر طاری کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے موضوع سے ہم آہنگ ہوتا کہ تخلیق میں زیادہ زور آجائے۔ یوری پڈیز کے بارے میں مشہور طریقہ نگار اور اس کے ہم عصر اسٹوفنیئر (Aristophanes) نے اپنے ایک ڈرامے میں دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے نظروں اور مغلوں الحال ہیر کا بیان لکھنے کے پہلے خود بھی جو چیزیں سمجھ لیتا ہے ان کا بیان کرتا ہے کہ یہ محض ایک مطالبہ ہے لیکن اس کے پیچھے کچھ اصلیت بھی ہوگی۔ ڈکسن کی بیٹی کے حوالے سے ہملی ہاؤس نے لکھا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی طرح نہ بنایا کر ان کے ڈائلاگ آجینے کے سامنے بولتا تھا۔ میر انیس کے بارے میں یہ روایت غلط سمجھا کہ وہ مرثیہ پڑھنے کی مشق

کرنے کے لیے آئینہ سامنے رکھ لیتے تھے لیکن اس کے پیچھے بھی ایک اصولی حقیقت تو موجود ہی ہے لہذا افلاطون کے اس نظریے کو، کہ شعراء خود ہی نہیں سمجھ پاتے کہ انھوں نے کیا لکھا ہے، ارسطو ایک مثبت اور نظریاتی حیثیت سے سودمند شکل دے دیتا ہے۔

جہاں تک سوال الہام ربانی کا ہے، ارسطو اس کا منکر نہیں، لیکن ہم احساسی کا نظریہ پیش کر کے وہ اسے ایک نفسیاتی بنیاد عطا کرتا ہے۔ تاہم غیر نارمل ذہن کا مالک ہوتا ہے اور جب ایسا ذہن اپنے اوپر کسی شدید جذبے کو طاری کر لے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ اس میں جنون کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ ارسطوئی نظریے کو بالکل درست تسلیم کیے بغیر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل کے ان گوشوں کی طرف اشارہ کر کے ارسطو نے افلاطون کی تردید کے سامان ضرور فراہم کیے۔ خود یونان قدیم میں یہ خیال موجود تھا کہ شاعر اگرچہ ملہم من اللہ ہوتا ہے (الشعر تلاوید الرحمن) لیکن اس کی شاعرانہ قوت کم و بیش مستقل ہوتی ہے، آتی جاتی نہیں رہتی۔ ارسطو اس قوت کو ایک طرح کی اعصابی صورت حال (Nervous Condition) تسلیم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ قدیم عرب میں شاعر کے معنی کا ہن (یعنی غیب داں) بھی تھے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مشرق وسطیٰ کی تہذیب میں بھی شاعر کی صلاحیتیں فوق العادہ تھیں جاتی تھیں۔ افلاطون کے دوسرے اہم اعتراض کے بارے میں (جو دراصل ایک غیر ادبی اعتراض ہے) ارسطو نے دو طرح سے کلام کیا ہے۔ یعنی افلاطون کا یہ قول کہ الیہ میں واقعات کو اس طرح دکھایا جاتا ہے کہ اکثر حق کی شکست اور باطل کی فتح ہوتی ہے، ارسطو کی نظر میں بہت اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ ہدایت نامے میں وضاحت کرتا ہے کہ ”کسی نیک انسان کو خوش حالی سے بد حال ہوتے نہ دکھایا جائے کیوں کہ یہ منظر ہم پر صرف شائق مگرتا ہے۔۔۔ علیٰ ہذا القیاس کسی خبیث آدمی کو بد حالی سے خوش حال ہوتے نہ دکھانا بھی درست نہ ہوگا۔“ (باب 13) ارسطو اخلاقی شعور کو مطمئن کرنے، لیکن الہیاتی احساس کو پس پشت ڈال دینے کا قائل نہیں ہے۔ یعنی کوئی ایسی الیہ تصویر پیش کرنا جس میں کسی بڑے آدمی کو زوال یا اعتلا میں گرفتار دکھایا جائے، ہمارے اخلاقی شعور کو مطمئن کر سکتا ہے لیکن اس سے الہیاتی تقاضہ نہ پورا ہوگا۔ افلاطون اخلاقی تقاضوں کو اتنی زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ وہ فنکارانہ اظہار کی ضرورتوں کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ ارسطو اس معنی کو سمجھانے کے لیے الہیاتی عیب کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی دکھاتا ہے کہ یونانی اساطیر میں ایسے بہت سے واقعات موجود ہیں جو بچے الہیاتی لطف کے حامل ہیں۔ وہ کہتا ہے (باب 13)

”ان دلوں بہترین الیہ دو ہی چار گھرانوں کے واقعات پر لکھے جاتے ہیں۔۔۔ ان سب نے یا تو خود کوئی بہت بڑا دکھ اٹھایا تھا یا کسی اور پر ایسی ہی آفت توڑی تھی۔ فن کی تکنیک اور اصول کے اعتبار سے کامل ہونے کے لیے الیہ کو اسی ساخت کا ہونا چاہیے۔“ ثابت یہ ہوا کہ دیوتاؤں کے تمام اساطیر تمام و کمال الیہ کے لیے مناسب نہیں ہیں۔ اور نہ ہی بڑے الیہ نگاروں نے بس یوں ہی کوئی اسطورا ٹھا کر اس پر الیہ لکھ دیا ہے۔ ممکن ہے افلاطون کے زمانے میں ایسا ہوتا ہو۔ (جیسا خود ارسطو نے اسی عبارت کے پہلے لکھا ہے کہ ”شروع شروع میں تو شعراء جس قسم کا افسانہ چاہتے، بیان کر دیتے تھے۔“ علاوہ بریں، مروجہ اساطیر میں تھوڑی بہت تبدیلی کر دینا غیر مناسب بھی نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے (باب 14) ”کوئی ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ اساطیر کے قالب کو درہم برہم ہی کر ڈالے۔ لیکن شاعر کو اپنی قوت ایجاد کا مظاہرہ پھر بھی کرنا چاہیے اور روایتی مواد کو چابک دستی سے استعمال کرنا چاہیے۔“

ارسطو نے یہ بات یوں ہی نہیں لکھ دی ہے بلکہ یونان کے تینوں عظیم ترین الیہ نگاروں کا عمل بالکل اس کے مطابق ہے۔ اپنی اپنی افتاد طبع کے مطابق ایس کلس، سافکیز اور یوریڈیز نے دیوتاؤں کو نسبتاً کم یا زیادہ ہم دردی کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن کسی نے بھی، حتیٰ کہ یوریڈیز نے بھی، جو درواجی مذہبی اصولوں سے خاصا برگشتہ تھا اور جس نے اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کو احسن، خندی اور جنگ دل بھی دکھایا ہے، کبھی ایسا نہیں کیا کہ اس کے کسی الیہ کے ذریعہ مروجہ عقائد پر کوئی برا و راست ضرب پڑے۔ قلپ ولا کاٹ (Philop Vellacott) نے دکھایا ہے کہ یوریڈیز اپنے الیوں میں سیاسی حالات پر رائے زنی یا ان کی تعبیر کی غرض سے دیوتاؤں اور اساطیر کو اس طرح پیش کرتا تھا کہ ڈرامائی تفریح اور ذاتی اظہار خیال دونوں مقصد پورے ہو جاتے تھے۔ مثال کے طور پر اس کے الیہ ”آریشیز“ (Orestes) میں مرکزی کردار اپنے جنون کے باعث یونان کی پوری جنگ باز آبادی اور خاص کر اتھنز کے جنگ بازوں کی غلامت ہے اور ڈرامے کا موضوع یہ ہے کہ یہ جنون لاعلاج اور متحدی ہے۔ ”آریشیز“ میں یوریڈیز نے اپلو کو اس فحش سے دکھایا ہے کہ اگرچہ کوئی بات خلاف ادب نہیں ہے لیکن صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ اپلو کے خیالات ڈرامے کے اصل موضوع (جو مذکور ہوا) سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔ اسی طرح اس کے ڈرامے ”آلس میں آئی فی بنیا“ (Iphigenia in Aulis) میں لو جو ان آئی فی بنیا کو کنوار پن کی دیوی آرٹیس (Artemis) پر قربان چڑھایا جاتا ہوتا ہے کہ یونانی جنگلی

جہاز آگے بڑھ سکیں۔ یوری پنڈی صاف ظاہر کر دیتا ہے کہ اس کو نہ جنگ کے وجوہ سے اتفاق ہے اور نہ اس بات سے کہ ایک بے گناہ و شیرہ کی اس طرح جان لی جائے۔ لیکن وہ آرنے مس کے خلاف براہ راست کچھ نہیں کہتا۔ یہ سماجی دباؤ کا نتیجہ ہی سہی کہ شعراء مذہبی احساس کو غصے پہنچانے سے گریز کرتے تھے لیکن افلاطون کا یہ قول کہ تمام المیہ نگاروں نے عقائد کی بیخ کنی کی ہے اور دیوتاؤں کی عظمت لوگوں کے دلوں سے اٹھانے میں وہ معاون ہوئے ہیں، ارسطو کے ہم عصر ڈرائے کی روشنی میں سو فیصدی درست نہیں ہے لیکن اگر درست ہوتا بھی تو ارسطو نے ڈرائے میں اچھے آدمی کی شکست اور باطل کی فتح یا عارضی فتح کے مناظر کی تصویر کشی کے لیے ایک اہم نظریاتی جواز بھی پیش کیا ہے۔ اس کو وہ الیبائی عیب کا نام دیتا ہے۔ (باب 13)

عیب یعنی (Hamartia) کی اصطلاح پر عرصہ دراز سے بحث ہوئی رہی ہے۔ ارسطو اس کی تعریف یوں کرتا ہے۔ (باب 13): الیہ ایسے اعمال کو پیش کرتا ہے جو خوف اور دردمندی کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں لیکن جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اگر یہ اعمال کسی اچھے آدمی کے ہوں تو محض افسوس ناک ہوں گے اور اگر کسی برے آدمی کے ہیں تو ان سے بھی وہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس کے بعد وہ کہتا ہے: ”اب ان انتہائی صورت حالات کے بین بین ایک شکل بچ رہتی ہے یعنی کوئی ایسا شخص جو ممتاز طور پر صالح اور منصف مزاج تو نہ ہو لیکن اس کی مصیبت کا سرچشمہ کوئی بدی یا فسق و فجور نہیں بلکہ کوئی غلطی یا کمزوری ہو۔ ایسے شخص کو بہت نامور اور خوش حال ہونا چاہیے۔“

ازمنہ وسطیٰ اور ان کے بعد بھی بہت سے محققین نے (Hamartia) کو محض عیب یعنی (Flaw) سمجھ کر یہ فرض کر لیا کہ الیبائی ہیرو میں کوئی بنیادی نقص ہوگا جو اس کی فطرت کا خاصا۔

ہوگا۔ اس نظریے کی روشنی میں شیکسپیر کے الیبائی ہیرو بھی ارسطوئی الیہ کی تعریف پر پورے اترتے ہیں اور ان لوگوں کو، جو ارسطو کو بالکل اور سراسر برحق سمجھتے تھے، یہ خوشی ہوئی کہ شیکسپیر کا الیہ بھی ارسطو کی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے نظریات سراسر برحق نہیں اور ان کو پڑھتے وقت افلاطونی پس منظر کو نظر میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ارسطو جگہ جگہ خیال و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے، اس کے نتائج سے پورا اتفاق لازمی نہیں، بس یہ ہے کہ اس کے افکار و سوالات کی روشنی میں نئے افکار اور نئے جوابات نمودار ہو سکتے ہیں۔ بہر حال بات ہو رہی تھی الیبائی عیب کی۔ ارسطو کا نظریہ عیب یہ نہیں ہے کہ ہیرو میں کوئی اصلی اور ذاتی نقص ہوتا ہے۔ (جیسا مثلاً میک جتھ یا سیملٹ میں تھا) بلکہ یہ کہ اس سے کوئی غلطی یا قصور سرزد ہو جاتا ہے جو

انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ یعنی (Hamartia) کا ترجمہ (Flaw) سے زیادہ (Fault) (قصور یا خطا) بہتر ہوگا۔ بہت سے یونانیوں کی طرح ارسطو بھی انسانوں کی بنیادی خوبی کا قائل تھا۔ وہ سقراط کی طرح یہ تو نہیں کہتا تھا کہ علم اور خوبی ایک ہی چیز ہیں، جو جتنا باطل ہوگا اتنا ہی خوب بھی ہوگا، لیکن اس کا یہ تصور ضرور تھا کہ انسانوں میں ذاتی اور اصلی عیب لازمی نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عامۃ الناس کے ایک قابل ذکر حصے کو پست درجے کا اور غلامی کے لائق سمجھتا تھا (یہ رائے اس میں اور افلاطون میں مشترک تھی) ذاتی اور اصلی عیب کا نظریہ دراصل ازمنہ وسطیٰ وغیرہ کے مفکرین کو اس لیے پسند آتا تھا کہ اس میں انھیں گناہ اصلی (Original Sin) کا سبکی تصور ملتا تھا۔ لہذا انھوں نے اسے ارسطو کے یہاں بھی ڈھونڈ نکالا اور نہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ارسطو محض کسی اتفاقی قصور یا غلطی کو الیبائی عیب شمار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس تصور یا غلطی کی بنا پر الیبائی ہیرو کی تقلیب حال خوش حالی سے بد حالی کی طرف ہوتی ہے۔

الیبائی عیب پر بحث کرتے وقت یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ قدیم یونان میں غلطی کا تصور بالکل وہی نہیں تھا جو ہم لوگوں کا ہے۔ یونانی سماج میں غلطی کا سرچشمہ عموماً فلتا فیصلہ (یعنی ایک تعلقاتی سرگرمی کی ناکامی) سمجھا جاتا تھا، جب کہ بعد کی تہذیبیں غلطی کا سرچشمہ، غلط خواہشات وغیرہ تصور کرتی ہیں۔ ای ڈی پلس نے اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے بیاہ اس لیے نہیں کیا کہ وہ نفس پرست تھا بلکہ اس وجہ سے کہ اس نے لاعلمی کی بنا پر ایک غلطی کی۔ آر مشیز نے اپنی ماں کو اس لیے نہیں قتل کیا کہ وہ خون بہانے کا شائق تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ اپنے باپ کا بدلہ لینا برحق سمجھتا تھا، لیکن یہ اس کی غلطی تھی کہ اس نے ایک ایسے ناحق کو حق سمجھا جو ناحق نہیں بھی تھا۔ ہپالی ٹس (Hippolytus) اپنی سوتیلی ماں کے اظہار عشق کو مسترد کر کے باعاقبت امدیشی کا مرتکب ہوا تھا اور نہ وہ حق پر تھا۔ سقراط کی طرح ارسطو بھی غلطی کا سرچشمہ لاعلمی قرار دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انہماک و مقاصد سے لاعلمی ہو تو اس کے نتیجے میں اخلاقی گمراہی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ بعض لاعلمی (شائے نشے میں مدھوشی) خود قاتل کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ارسطو نے الیبائی عیب کی بحث کردار نہیں بلکہ پلاٹ کے تحت رکھی ہے، یعنی وہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ دردمندی اور خوف کے جذبات کو ابھارنے کے لیے وہ واقعات مناسب ہیں جن میں الیبائی تاثیر بھی موجود ہو اور ہمارے اخلاقی مقتضات کو بھی ٹھیس نہ لگے اور واقعات میں علت اور معلول کا تعلق بھی ہو۔ لیو کس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے کہ ایسے

تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اس سے زیادہ منطقی حل اور کوئی نہ تھا کہ الیاتی ہیرو ایک نمایاں فرد ہو لیکن غلط فہمی یا لاعلمی میں اس سے کچھ ایسے فیصلے سرزد ہو جائیں جو اس کی جان کا باعث ہوں۔ یہ بات صحیح ہے کہ الیاتی عیب کا حدوث تمام یونانی ایسے میں بھی نہیں دکھایا جاسکتا۔ بعد کے اکثر ایسے تو حقیقتاً اس سے مستثنیٰ قرار دیے جاسکتے ہیں لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ارسطو کے تمام نظریات کو بالکل درست نہ سمجھنا چاہیے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ضروری ترمیمات کے بعد ان نظریات کو کتنی کثرت اور وسعت سے کہاں کہاں منطبق کیا جاسکتا ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ الیاتی عیب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعہ الہیہ کی پوری توجیہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ الہیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں ”ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔“ (باب 9) اور ”الہیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہو۔۔۔ ظاہر ہے کہ حادثات و واقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔“ (باب 14) لیکن اگر صرف خوف اور دردمندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا ہے، علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں دردمندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں مگرے ہوئے، اور وہ بھی ایسے لوگوں سے، ہمدردی رکھنا جن کا زوال از ماست کہ بر ماست کا مصداق ہو، کوئی اچھی بات نہیں معلوم ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے (Katharsis) یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا یہ عمل ایک طرح سے اس لطف کا جواز مہیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں الیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور دردمندی کے احساسات کے پیدا ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

تنقیہ کا تصور ارسطوئی نظام فکر میں کم سے کم دو پہلو رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ اگرچہ دردمندی عمومی طور پر کوئی بہت عمدہ چیز نہیں ہے، لیکن یہ ایک انسانی صفت ہے اور اس کو محسوس کرنا، جب کہ ساتھ ساتھ خوف کا جذبہ بھی ہو، ہمیں انسانی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب یہ جذبات پوری طرح براہیختہ ہو جاتے ہیں تو ظاہر ہے کہ پھر ان کا اخراج ضروری

ہو جاتا ہے۔ ضروری ہو جانے سے مراد یہ ہے کہ ان جذبات میں اتنا راسی وقت آئے گا جب یہ اپنے پورے شباب پر ہوں۔ یعنی پہلے ہیجان پھر اتار۔ یہ اتار گویا اخراج یعنی تنقیہ کی صورت ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جس طرح جدید ماہرین جنسیات نے جنسی جموک کو عضو تامل کے ڈھیلا پڑنے کے لیے بے چینی (Urge to detumescence) سے تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح خوف اور دردمندی کے جذبات کے آسودہ ہونے کی صورت یہ ہے کہ پہلے ان میں ہیجان پڑے، پھر وہ سرد پڑیں۔ یعنی ان کا خاتمہ ہو جائے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ اسٹیج کے ذریعہ ان جذبات کے براہیختہ ہونے کے بعد ناظرین عملی دنیا میں ان کمزوری پیدا کرنے والے جذبات سے محفوظ رہیں گے۔ لائل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے اپنی کتاب (The Liberal Imagination) میں ایک جگہ فروڈ (Freud) اور ارسطو کے درمیان اسی نقطے پر مماثلت ڈھونڈی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ارسطوئی نظریے کی رو سے دکھ کے ذریعہ ایک محدود لطف انگیزت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگرچہ ہمیں کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ تنقیہ کے ذریعہ لطف کا نظریہ دراصل خوبصورت زبان کے ذریعہ خوف کو پیدا کرنے (نہ کہ اس کا اخراج کرنے) کی کیفیت کو ڈھکے چھپے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن وہ مزید کہتا ہے کہ الہیہ کا ایک نظریہ بہر حال اور بھی ہو سکتا ہے کہ الہیہ ”طلاج بالثلل کے طور پر تکلیف پہنچا کر ہم کو اس شدید تر تکلیف سے معذور کرتا ہے۔ جو زندگی ہم لوگوں پر مسلط کرتی ہے۔“ ٹرلنگ کا خیال ہے کہ الہیہ کا یہ تصور بہت مخفی ہے اور اس عملی قوت اور مالکیت کا احساس بہت کم کر دیتا ہے جو الہیہ ہمیں دراصل عطا کرتا ہے۔

ٹرلنگ کا متذکرہ بالا خیال بڑی حد تک درست ہے لیکن فی الحال ہم کو ارسطوئی نظریہ اور اس کے افلاطونی پس منظر سے بحث ہے کیونکہ ٹرلنگ اور دوسرے جدید نقاد تو الہیہ کی ڈھائی ہزار برس کی تاریخ اور ارسطو کی افکار سے روشن نئے نئے افکار کے تناظر میں بات کرتے ہیں، جب کہ ارسطو کے سامنے صرف چند ہی نمونے اور مخصوص سماجی اور سیاسی حالات تھے جن میں وہ اسیر تھا۔ ارسطو کو تو اپنے زمانے اور ماحول کے پس منظر میں الہیہ (اور اس طرح تمام شاعری) کی وقعت اور قدر و قیمت کو مستحکم کرنا تھا۔ اس کے لیے یہی مناسب تھا کہ اس ماحول اور عہد میں مقبول نظریات کی روشنی میں اپنے تصورات اور استدلال کو قائم کرے۔ اس کا مقصد کسی کو، چہ جائے کہ افلاطون کو، مناظر ہی استدلال کے ذریعہ بند کر دینا نہیں تھا بلکہ ایسے نظریات کی تعبیر

اس کا مقصد تھا جو خود اپنی جگہ پر صحیح ہوں لیکن اس کے ماحول اور مذاق فکر میں کھپ بھی سکیں۔ چنانچہ جب وہ شاعری کی تاریخ کے مقابلے میں صحیح تر اور زیادہ فلسفیانہ بتاتا ہے تو وہ اس کا الزام مورخوں اور تاریخ نگاروں پر نہیں رکھتا بلکہ خود اصلاً تاریخ کے علم میں ایک فلسفیانہ کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب وہ الیاتی عیب یا الیہ ہیرد کے تصور کے حوالہ سے خوف اور دردمندی کے جذبات کی براہمندی اور ان کے اخراج کی بات کرتا ہے تو وہ ایک نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بروکس (Brookes) اور وٹز (Wimsatt) نے اپنی کتاب (Literary Criticism) میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ ایک طرف تو ارسطو نے شاعری کے ذریعہ نقل کو ایک آزاد اور تقریباً خود بخود حیثیت دے کر اسے اخلاطی نقل سے برتر دکھایا یعنی اس نے 'ہیئت، ارتقاء، سمت اور آدرش' کی ایک مابعد الطبیعیات تعمیر کی۔ دوسری طرف اس نے ایک اخلاقی نظام کی طرف بھی اشارہ کیا کہ الیاتی تصور دراصل کسی فطری عیب کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ لاعلمی کی بنا پر غلط انتخاب کی وجہ سے الیہ کی طرف لے جاتا ہے۔ یہی اس عقیدے کی بنیاد ہے جو الیہ کا اصل تھیل ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب 'اخلاقیات' میں یہ بات صاف کر دی ہے کہ اگر علم ہے لیکن عمل بے سوچے سمجھے کیا گیا ہے تو یہ بنیادی عیب نہیں۔ بنیادی عیب یہ کہ انسان جان بوجھ کر غلط کام کرے۔ جان بوجھ کر غلط کام الیاتی ابعاد نہیں رکھتا اور اس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کے جذبات نہ براہمندی ہوتے ہیں اور ان کا اخراج یعنی عقیدہ ہوتا ہے۔

ارسطو کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نظریے کے ذریعہ وہ ایک طرف تو معاصر فکری رجحانات کی تفسیح کرتا ہے تو دوسری طرف مستقبل کے لیے غور و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ چنانچہ اس کی ان اصطلاحات نے الیاتی عمل کے سلسلے میں گہری اور خیالات کے ارتقاء میں مدد لی۔ مثلاً آئی۔ اے۔ رچرڈس اپنی کتاب 'ادبی تنقید کے اصول' میں کہتا ہے: "دردمندی، یعنی کسی شے سے نزدیک ہونے کا جذبہ اور خوف، یعنی کسی شے سے پیچھے ہٹنے کا جذبہ، یہ دونوں الیہ میں ایسا تقابلی حاصل کرتے ہیں جیسا انھیں کہیں اور نہیں مل سکتا اور کون جانتا ہے کہ ان کے ساتھ ساتھ اور کون سے دوسرے جذبات کے گروہ بھی، جو آپس میں اتنے ہی متضاد ہیں جتنے خوف اور دردمندی، الیہ کے ذریعہ تقابلی حاصل کر لیتے ہیں۔ ان سب کا اتصال و اجتماع اس ایک ہی منظم رد عمل میں ہوتا ہے جس کا نام کیتھارسس ہے اور جس کے ذریعہ ہم الیہ کو پہچانتے ہیں، چاہے ارسطو نے ایسا کوئی مفہوم مقصود کیا ہو یا نہ کیا ہو۔ یہی دراصل اس جذبہ فرحت، شگلی اور پریشانی کے عالم

میں استراحت، توازن اور طمانیت کے احساس کی توجیہ ہے جو ایسے کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ کیوں کہ ان جذبات کو ایک بار بیدار کر کے پھر انھیں دبائے بغیر سکت کرنا کسی اور طرح ممکن نہیں ہے۔"

رچرڈس اپنے نظریے کی تصدیق کے لیے ارسطو کے اصل مقصود کا سہارا نہیں لیتے لیکن حقیقت یہ ہے کہ رچرڈس نے جو کچھ کہا ہے وہ ارسطو کے نظریے عقیدے سے برآمد ہو سکتا ہے۔ رچرڈس آگے چل کر کہتا ہے کہ دردمندی اور خوف جس مفہوم میں متضاد ہیں، اس مفہوم میں دردمندی اور ڈراؤنا پن متضاد نہیں ہیں۔ یہی بات ارسطو نے یوں کہی ہے۔ (باب 14) "وہ لوگ جو سینٹری کو محض اس لیے استعمال کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ خوف نہیں بلکہ ڈراؤنا پن پیدا ہو، دراصل ایسے کے مقصد سے نادانف ہیں۔" اسی طرح باب 13 میں وہ طبعیتوں پر شاق گزرنے والے منظر اور صحیح معنی میں خوف آگے منظر میں بھی امتیاز کرتا ہے۔ اس نکتے سے روشنی حاصل کر کے رچرڈس کہتا ہے کہ "الیہ تمام معلوم تجربات میں شاید سب سے زیادہ عمومی، سب سے زیادہ کلیت قبول اور ہر جذبے کو منظم کرنے والا جذبہ ہے۔" آگے چل کر وہ یہ خیال پیش کرتا ہے کہ زیادہ تر ایسے محض نام نہاد ایسے ہیں اور اصل ایسے دو ہی چار ہیں۔ اس کی بقیہ بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے میں اس بنیادی نکتے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ ارسطو الیہ جو خوف اور دردمندی کے جذبات کا عقیدہ کرتا ہے، اسی عقیدے کی قوت کی بنا پر ان مختلف اور متنوع جذبات کو بھی عمومی اور منظم ڈھنگ سے قبول اور پیش کر سکتا ہے جو الیہ کے ذریعہ برانگیخت ہوتے ہیں۔

یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کیتھارسس (Katharsis) کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اور اس کے ذریعہ الیہ کو کون سی مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کیتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح ہے اور چوں کہ ارسطو خود ایک طبیب تھا، اس لیے یہ قریب قیاس ہے کہ اس کے ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کیتھارسس کے لیے عقیدہ صحیح ترجمہ ہوگا اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورت حال کا پیدا کرنا ہوگا جو قاسد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔ اس خیال کو سامنے رکھا جائے تو بقول لیوکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں "الیہ نامناسب یا ضرورت سے زیادہ جذبات کا اخراج کر کے قاری یا ناظر کی تعمیر کرتا ہے۔" دوسری طرف یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ الیہ کے ذریعہ ہم

خوف اور درمندی کے جذبات سے اس قدر اور اس کثرت سے دوچار ہوتے ہیں کہ ہمارے یہ جذبات (جو ایک طرح کی کمزوری ہی ہیں) سرد اور ست پڑ جاتے ہیں اور اس طرح حقیقی زندگی میں ہمیں اس کمزوری کے نقصانات نہیں بھگتنا پڑتے۔ بعض قدیم مفکرین کا یہی خیال تھا۔ اس کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ ایسے کی حدود میں خوف اور درمندی کے جذبات کو برت کر ہم ایک طرح کی مضبوطی حاصل کرتے ہیں اور عملی زندگی میں جب ایسے مواقع آتے ہیں جہاں ان کی ضرورت پڑتی ہے تو ہم ان جذبات کا شکار آسانی سے نہیں ہوتے اور اپنی جگہ پر قائم رہتے ہیں۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یونانی تہذیب میں درمندی اور ترحم ہر حال میں اچھے جذبات نہیں کہے جاسکتے تھے اور دشمن سے نفرت کرنا ایک محبوب اور مناسب رویہ تھا۔ اس صورت حال کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خوف اور درمندی کے جلی رجمانات کو کم کرنا بھی ایک طرح کی دور کار اور دیہ پا (Katharsis) ہی ہوئی۔ اٹھارہویں صدی تک یہی خیال عام تھا لیکن یہ بات بھی قابل غلط ہے کہ پوری پڑنے کے ایسے کی حد تک دشمن سے نفرت اور درمندی کی عام کمی بھی کوئی اچھی چیز نہیں ہے۔ اپنے آخری پچیس برسوں میں اس نے جو ایسے لکھے ہیں (یعنی اس زمانے میں جب ایجنٹر مسلسل جنگوں اور بدلہ و قصاص کے تصورات کے پیدا کردہ جنگ و قتال سے بالکل بے حال ہو چکا تھا، ان میں باز بار جنگ بازی، نفرت اور بدلے کے تصورات کی مخالفت کی گئی ہے اور اس کے ایسے میں کیتھارسس دراصل اس طرح ہوتی ہے کہ وہ قاری اور ہاتھ کر درمندی اور قوت کے تجربات سے روئیاں کر کے حقیقی زندگی میں جنگ بازی اور اس کے نتائج کے خلاف رجحان کا حامل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ پوری پڑنے کا یہ رویہ اہل ایجنٹر کے عام تصورات سے بالکل مختلف تھا۔ اس کے باعث اس کو اکثر بدفطن و طامت بھی بتایا گیا اور آخر کار اسے وطن چھوڑنا بھی پڑا۔

لہذا پوری پڑنے کے ایسے میں عقیدے کی ارسطوی صورت کا اپنی صحیح شکل میں نہ دستیاب ہونا صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ ارسطو کا یہ نظریہ اس وقت کے مردہ رجحانات سے ہم آہنگ لیکن پوری طرح صحیح نہیں تھا۔ بہر حال خوف اور درمندی کے رجحانات کو کم کرنے کی کوشش اور کیتھارسس کی اس تشریح میں طبی مفہوم کا عنصر موجود ہے، اگرچہ نمایاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ قدیم یونان لگ بھگ تمام قدیم دنیا میں اور (ہمارے یہاں آج بھی) موسیقی کے ذریعہ مرض کا علاج کرنے کا تصور عام تھا۔ یعنی اہلباء کا خیال تھا کہ بعض طرح کے

راگ اور ساز بعض امراض میں شفا بخشتے ہیں۔ قدیم یونان میں موسیقی لحاظ و ترحم کے پر مشتمل تھی کیوں کہ ساز اس قدر ترقی یافتہ نہ تھے جتنے آج کل ہیں۔ اس لیے ارسطو ایسے کے حوالے سے جہاں جہاں موسیقی کا ذکر کرتا ہے وہاں الفاظ اور گیت کا تصور لازمی ہے۔

اس معلومات کی روشنی میں یہ نتیجہ لامحالہ نکلا ہے کہ ارسطو کے لیے الیہ کا ایک بڑا عنصر موسیقی تھا اور موسیقی ایک طرح کی دوا کا حکم رکھتی تھی۔ لہذا خوف اور درمندی کے جذبات کا کیتھارسس اس کے نزدیک صرف اس طرح نہیں ہوتا تھا کہ الیہ میں ان جذبات سے دوچار ہونے کے باعث ہم انہیں برداشت کرنے کی مزید قوت حاصل کر لیتے ہیں بلکہ اس کی نوعیت یقیناً ایک قسم کی عقیدے کی تھی۔ چاہے وہ صحیحہ سراسر طبی مفہوم نہ رکھتا ہو۔ یونانی طب کی رو سے انسان کا جسم چار اخلاط کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (یہ چار اخلاط ہندوستان کے یونانی اہلباء اب بھی تسلیم کرتے ہیں یعنی خون، بلغم، سودا اور صفرا۔) قدیم یونانی اہلباء کا خیال یہ بھی تھا کہ سودا یعنی صفرائے سیاہ کا صحیحہ سب سے مشکل کام ہے اور خوف و درمندی دونوں ہی سودائی مزاج کی صفات ہیں۔ لیوکس کا کہنا ہے کہ اگر ارسطو سے پوچھا جاتا تو شاید وہ یہ بھی کہہ دیتا کہ موسیقی اور الیاتی ڈراما دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی سودا کو کم کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ لہذا یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ ارسطوی نظام فکر میں کیتھارسس کا قائل جسمانی اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا یعنی دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی سودا کو کم کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ لہذا یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ ارسطوی نظام فکر میں کیتھارسس کا قائل جسمانی اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا۔ یعنی دونوں ہی صورتیں اصلاح نفس کی ہیں اور دونوں کا تعلق علم طب سے بھی۔ ارسطو کا کمال یہ ہے کہ اس نے علم طب سے ایک اصطلاح مستعار لے کر اس میں نفسیاتی علاج (Psychiatry) تحلیل نفسی (Psychoanalysis) اور اخلاقیات متین اکٹھا کر دیے اور اخلاطون کے اعتراض کا شافی جواب فراہم کر دیا۔

فروڈ نے ارسطوی کیتھارسس کا براہ راست استعمال تو نہیں کیا لیکن اس کے تصورات پر ارسطو کے اثرات ڈھونڈنا مشکل نہیں، فرنگ کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں کہ اس نے اس موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسری طرف رجسٹریس انہیں نظریات سے ایک باہمی ربطیاتی اور وجودیاتی (Ontological) قسم کا تصور برآ کر رہا ہے (جیسا کہ گزشتہ انتہاسات سے واضح

۱۔ گانے بھانے کے علاوہ موسیقی بذی حد تک طاقت کے مزاج رکھتی تھی۔

ہوا ہوگا۔) اٹھارویں صدی کے ڈاکٹر جانسن وغیرہ اس سے اصلاحی اور اخلاقی نظریے بھی خلق کرتے ہیں اور فرانسیسی مفکرین اس کو اپنے رنگ میں رنگ کر یہ خیال وضع کرتے ہیں کہ کیتھارسس کے ذریعہ خوف اور درمندی کی طرف ہمارے میلان میں تخفیف ہو جاتی ہے۔

اس طرح ارسطو نے حقیقی فلسفیانہ عمل کا مظاہرہ کرتے ہوئے الہیاتی عمل کے تفاعل کا ایسا بیان پیش کر دیا ہے جس کے ذریعے مختلف مفکرین کو مختلف لیکن بنیادی طور پر صحیح نتائج نکالنے کا موقع فراہم ہو سکا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی نظریہ اخلاط اور بعد اور حقیقہ کو سراسر شعور، تحت شعور اور لاشعور کے نقشے میں فٹ نہیں کیا جاسکتا اور اہل یونان اگرچہ خواب اور تعبیر خواب میں دلچسپی رکھتے تھے لیکن وہ لاشعور وغیرہ سے بے خبر تھے۔ لیکن جب ہم اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ارسطو کی نظریہ کیتھارسس جسم اور ذہن دونوں کو ایک دوسرے پر عمل اور رد عمل میں مصروف فرض کرتا ہے تو پھر وہاں سے شعور اور تحت شعور وغیرہ کی بحثیں بہت دور نہیں رہ جاتیں۔

کیتھارسس کا مفہوم محض 'اصلاح' فرض کرنے کے باعث محققین سے یہ غلطی ہوئی ہے کہ وہ اس کی بنا پر یہ فرض کرتے ہیں کہ الیہ ہمیں اخلاقی طور پر بہتر انسان بنانا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نفسیاتی مضبوطی حاصل ہونا اور اخلاط فاسدہ سے نجات پانا یقیناً ایک طرح کی بہتری ہے اور اس معنی میں کیتھارسس یعنی حقیقیہ یقیناً ایک اخلاقی عمل ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ الیہ کا مطالعہ ہمیں کسی مخصوص نظام اخلاق کی رو سے بہتر یعنی نیک تر یا نیکو کار انسان بنانا ہے اور یہ تو ہرگز نہیں کہ نیک تر یا نیکو کار انسان کی تعریف وہ ہوگی جو ازمنہ وسطی کے یورپ میں متعین ہوئی۔

یونانی نظریہ خوب و ناخوب بہت سی چیزوں میں ہے ہمارے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتا اور جہاں رکھتا بھی ہے وہاں بھی اس کا اظہار براہ راست شعری فن کے ذریعہ نہیں ہوا ہے یعنی یونانی الیہ کا اخلاقی اشغال یہ نہیں ہے کہ وہ لوگوں کو نیک تر بنانا چاہتا ہے۔ کیتھارسس کا ترجمہ محض اصلاح انہیں لوگوں نے تجویز کیا جو فن کو اخلاقیات کی لومڑی تصور کرتے تھے۔ نامناسب یا کثیر المقدار اخلاط یا جذبات کا اخراج الیہ کا تفاعل ضرور ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ الیہ کا مطالعہ کر کے ہم کسی مخصوص نظام اخلاق کے اعتبار سے اچھے آدمی بن جائیں گے۔ ہمارے عہد میں خوبی اور ناخوبی کا جو تصور ہے وہ بیش تر ازمنہ وسطی کے عیسائی نظریات سے ماخوذ ہے جن کی رو سے انسان اصلاً برا گناہ گار اور خراب ہوتا ہے۔ خود فریاد، جو یہودی تھا اور جس نے مروجہ اخلاقی نظام کے خلاف کئی طرح سے بنادت کی، آخر اسی نتیجے پر پہنچا کہ انسان فطرتاً رذیل ہوتا

ہے۔ ظاہر ہے کہ یونانی الیہ کا مطالعہ رذیل انسان کو شریف نہیں بناتا۔ کیتھارسس کو اصلاح کا مرادف فرض کرنے سے مغربی معلمین نے بڑے خود ارسطو کی پشت پناہ حاصل کر لی، لیکن ظاہر ہے کہ ارسطو جس خوب اور ناخوب کے تصور سے ہی بے خبر تھا، الیہ کے ذریعہ اس کی اصلاح وہ کس طرح متصور کر سکتا تھا؟

یونانی تصور خوب پر بحث کرتے ہوئے ورنر جیکر (Werner Jaeger) کہتا ہے کہ یونانی اور خاص کر افلاطونی تصورات کے اعتبار سے لطم و ضبط سب سے بڑی خوبی ہیں۔ ستر افلاطونی کو سب سے بڑی برائی بتاتا تھا لیکن افلاطون اس سے آگے جا کر اس بات کی تلقین کرتا ہے کہ ہر چیز اس وقت خوب ہو جاتی ہے جب وہ لطم جو اس سے مخصوص ہے، یعنی اس کی کائناتی حقیقت (Cosmos) اس پر حاوی ہو کر اس میں متشکل ہو جاتی ہے۔ جیکر کا خیال ہے کہ یونانی 'خوب' سے مراد محض 'اچھا' نہیں بلکہ 'عہدہ' بھی ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ وہ روح خوب ہے جو ضبط (Self Control) اور ڈسپلن کی حامل ہو۔ کارل پاپر نے اپنی کتاب 'کھلا سماج اور اس کے دشمن' (The Open Society & its Enemies) کی جلد اول کا سرنامہ افلاطون کے ایک اقتباس سے بنایا ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ ڈسپلن، وہ نما کی ہر بات کو بے چون و چرا ماننا اور اپنی رائے کی جگہ وہ نما کی رائے کو صحیح سمجھنا، بہترین چیزیں ہیں۔ جیکر افلاطون کی زبان میں کہتا ہے کہ انسانوں پر جو ہوس حاوی ہے وہ مال و متاع کی کثرت کی ہوس نہیں بلکہ اقلیدسی تناسب کی ہوس ہے، یعنی ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعری میں تعلیمی اقدار ہوتے ہیں لیکن تعلیم دینا شاعر کا مقصد نہیں۔ ارسطو نے اس نکتے کو شروع ہی میں صاف کر دیا ہے (باب 1) کہ "ہو مر اور انہی ڈاکٹرز (ایک فلسفی اور معلم اخلاق) میں بحر کے علاوہ کوئی قدر مشترک نہیں ہے۔ لہذا ہو مر کو شاعر اور پیکر ڈاکٹرز کو ماہر طبیعیات کہنا درست ہوگا۔" (ارسطو کے زمانے میں طبیعیات اور فلسفہ ایک ہی شے تھے۔) ارسطو کی اس وضاحت کے بعد اس بحث کی ضرورت نہیں کہ الیہ کا کوئی اخلاقی یا تعلیمی تفاعل بھی ہوتا ہے یا نہیں۔ اس کی تفصیل باب 9 میں ملاحظہ ہو۔

ارسطو کے نظریے میں خوب اور ناخوب کی براہ راست تعلیم الیہ کے ذریعہ ایک غیر ضروری چیز ہے، کیوں کہ ارسطو اس سے بھی ترقی کر کے خود الیہ کو ایک خوب شے بناتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی شے فی نفسہ خوب ہوگی تو اس سے خوبی یا ناخوبی کی تعلیم حاصل کرنے کی پوری

بھٹائی طبع ضروری ہو جائے گی۔ ارسطو نے یہ مثال امانت سے کام لیتے ہوئے یونانی نظریہ طبع کو چاروں طرح سے چار اہلیہ پر منطبق کر دیا ہے۔ میں اوپر دکھا چکا ہوں کہ افلاطون کے خیال میں کوئی چیز اس وقت مرد ہوگی جب اس کا مخصوص اور فطری نظم اس میں پوری طرح متشکل ہوگا اور جب اقلیدسی تناسب کی حواشی انسانی ذہن کی اصل حرکت سے تو ہر چیز جو مناسب ہوگی وہ طبع ہوگی۔ ارسطو نے ایسے کو ایک ہیئت گردان کر فاعلوں کا منہ ہمیشہ کے لیے بند کر دیا۔ اس نے ایسے ہی ہیئت یعنی (Syllogism) کی وہ تمام طرحاں ثابت کر دیں جو تناسب سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس کی شعروہ آفاق تعریف (باب ۶) کہ الیہ ایسے عمل کی تراجم کی ہے جو سالم اور بذات خود مکمل ہو، اسی نظریہ تناسب سے برآمد ہوتی ہے جس کی رو سے افلاطون نظم و ضبط کو تمام خوبی کی اصل بتاتا ہے۔ اسی نظم کو مد نظر رکھتے ہوئے ارسطو نے زبان، ذرا مائی وحدت، پلاٹ اور درجوں دوسری چیزوں کے بارے میں نظریات وضع کیے اور ایسے کو ہر طرح اقلیدسی ہیئت کا حامل بتایا۔ باب ہفتم میں وہ پلاٹ کی مناسب ترتیب اور مخصوص حجم کا ذکر کرتا ہے۔ باب ہشتم میں وہ پلاٹ (جس کو وہ الیہ کا اہم ترین حصہ کہہ چکا ہے)۔ (باب ۶) کی سالمیت کو یوں متعین کرتا ہے: "ضروری ہے کہ وہ کسی واحد و سالم مثل کو پیش کرے اور اس مثل کے مختلف حصوں میں اس طرح کا تعمیری ربط ہو جائے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بد نظم یا درہم برہم ہو جائے۔ کیوں کہ ایسی چیز جس کو موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی فرق نہ دکھائی دے، مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ نہیں ہو سکتی۔" میں سمجھتا ہوں اقلیدسی تناسب کی اس سے بہتر تعریف ممکن نہیں ہے۔

جب الیہ پر خصوصاً اور شاعری پر عموماً خوبی کی وہ تعریف صادق آتی ہے جو یونانی فلاسفہ نے قائم کی تھی تو الیہ یا شاعری سے اخذاتی بہتری کے حصول یا عدم حصول کا سوال غیر ضروری تو ہو ہی جاتا ہے، لیکن ایک اور نکتہ بھی اس سے برآمد ہوتا ہے کہ اگر روح کی خوبی یہ ہے کہ وہ پوری طرح منظم اور منضبط ہو اور الیہ میں بھی ایسی خوبی ہوتی ہے تو فاعلی کا انحراف بڑی حد تک بے معنی ہو جاتا ہے کیوں کہ فطرت میں تمام چیزیں پوری طرح منظم نہیں ہوتیں۔ ارسطو فطرت کی تعریف یوں بیان کرتا ہے کہ "جب کوئی چیز اپنے پورے ارتقاء کو پہنچ جاتی ہے تو ہم اسے اس کی فطرت کہتے ہیں۔" خارجی دنیا میں ہر چیز اپنے مکمل ارتقاء تک نہیں پہنچتی ہے، ارسطو کو اس کا احساس تھا۔ اس کے برعکس فن پارہ اپنی ذاتی حیثیت میں پوری طرح ارتقاء یافتہ ہوتا ہے اور خود الیہ بھی (جیسا

کہ اس نے باب ۸ میں کہا ہے) کئی تبدیلیوں سے گزر کر اپنی فطری ہیئت کو پہنچ چکا ہے۔ اس استدلال کے بعد یہ نتیجہ نکلے گا کہ فن پارہ جو جاتا ہے کہ افلاطونی مین ہیئت کے مقابلے میں شاعرانہ ہیئت کی جو بھی حیثیت ہو، لیکن فطرت کے انتشار اور بے نظمی کے مقابلے میں فن پارہ اپنی ہمکنش وحدت اور نامیاتی اکائی کی بنا پر اعلیٰ تر درجے کی چیز ہے۔ ارسطو نے اس خیال کا بار بار اظہار کیا ہے۔ (اگرچہ شعریات اس سے بظاہر غالی ہے)۔ کہ جب فطرت کسی چیز کو مکمل چھوڑ دیتی ہے تو فن اسے مکمل کرتا ہے۔ کولرج نے شاید اسی خیال سے قائم و افکار کہا تھا کہ "شاعر کو فطرت کا قتال نہ ہونا چاہیے۔ اسے فطرت سے مستعار لیا چاہیے۔ اور وہ بھی اس طرح کہ مستعار لینے کا ہی عمل قرض کو ادا کر دے۔" شاعرانہ سچائی کا مرتبہ تاریخی یا فلسفیانہ سچائی سے اسی لیے اونچا ہے۔

شعریات کا یہ مختصر تعارف ان سیکڑوں مسائل میں سے صرف چند کا احاطہ کرتا ہے جن پر شارح اور محققین نے بحث کی ہے۔ اصل متن کے اشکالات کو تو حتی الامکان ترجے اور حواشی کی مدد سے دور کیا جاسکتا ہے لیکن فلسفیانہ مباحث کا یہ تعارف لامحالہ انچ ڈراما کے مسائل اور انگ انگ ڈراموں، مختلف ڈرامائی اصطلاحوں (مثلاً ہیرو، ہیروئن، گردار کا ارتقاء، کرداروں کا آپس میں ٹکراؤ وغیرہ) سے صرف نظر کرتا ہے کیوں کہ ان کا تعلق براہ راست ارسطو کے نظریہ شعر اور فلسفہ فن سے نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ارسطو نے تمام باتیں سمجھ کیں ہیں۔ اس کے بہت سے خیالات پر نظر ثانی ہوتی رہی ہے اور ہوتی رہے گی۔ اس کے بعض نظریات صرف قدیم یونان کے حوالے سے صحیح ہیں۔ آج ان کو مکمل طور پر قبول کرنا خطرناک ہوگا لیکن شعر کے کی بات یہ ہے کہ ارسطو نے شعر اور فلسفہ فن دونوں کے حقیقی نظریات یا بنیادی سوالات افکار دیے ہیں۔ فلسفہ کے میدان میں سوال افکار نے والے کی اہمیت جواب دینے والوں سے اکثر زیادہ ہی ہوتی ہے۔

○

(فنی ضروری: جس طرحی قاضی)

ارسطو کا تصور کیتھارسس

کیتھارسس، ایک طب یونانی کی اصطلاح ہے جس کے معنی اسہال: purgation یا جسم سے ناگوار و زائد اخلاط: humours (جنہیں سودا، صفرا، بلغم اور خون کے نام سے جانا جاتا ہے) کو نکال باہر کرنے کے ہیں۔ ان میں صفرائے سودا کا خراج مشکل سمجھا جاتا ہے اور اخلاط اربعہ کے توازن کے لیے سودا کا اخراج ضروری ہے۔

ارسطو کے نظام فتن میں یہ لفظ اخلاقی اور اخلاقی کے ساتھ، بعد الطبیعیاتی، طبیعیاتی، نفسیاتی و ہمالیاتی معنی کو مختص ہے کہ البیہ اخلاط اربعہ میں توازن پیدا کر کے نفسی تناسب کو راہ دیتا ہے۔ نفسی معالجے کی رو سے یہ عمل ان جذبات کے اظہار کے ذریعے کرب اور تناؤ سے نجات دلاتا ہے جو کہ پوشیدہ، متعبد اور لاشعوری ہوتے ہیں۔

ان تمام تصورات کے برخلاف برکوز اور باڈور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جارحیت کا اخراج اور زیادہ جارحیت کو ترغیب دیتا ہے۔ ممکن تصور کی رو سے انسان ازلی گناہ گار ہے۔ یعنی نے مطلب ہو کر اس کا کفارہ ادا کیا ہے۔ اس معنی میں یہی تمام انسانیت کے نجات دہندہ ہیں۔

عیسائیوں میں اعتراف اور کفارہ مسلمانوں میں روزہ اور ادا کی جی، اور ہندوؤں میں مقدس پاترا، نفس کشی، فاقہ اور جسم کو حقیقت اولی کے عرفان کی راہ میں کثیف جان کر، اذیت دینے کے عمل اور جدید نفسیات میں جہتوں: instincts کو ارتقاء: sublimation سے گزارنے کے عمل وغیرہ کے پس پشت کسی نہ کسی نچ، یا اساسی حرکت کے طور پر کیتھارسس ہی کا تصور کام کر رہا ہے۔ یونانی اساطیری ہیروؤں کے بارے میں یہ تصور عام تھا کہ انہیں انتہائی صبر آزما حالات سے اس لیے گزرا جاتا ہے کہ ان کی قربانیوں کی پشت پر اصلاح و تزکیے کا ایک

روحانی فلسفہ بھی کام کر رہا ہے۔ ان کی ہلاکت فنا کے ہم معنی نہیں ہے بلکہ ان کی موت تطہیر کا ایک مرحلہ ہے جس کے بعد ایک بلند مرتبے کے ساتھ ان کا ظہور ثانی ہوتا ہے۔

اپالو (یونانی سور یہ دیوتا) کے بارے میں مشہور ہے کہ ڈیٹلی کے خوں خوار اژدہ کو مارنے کے بعد اس نے سات سال جلاوطنی میں بسر کیے اور اڈمیس کی غلامی میں روز و شب مشقت کرتا رہا۔ جب سزا کے دن گزر گئے اور اس نے مکمل طور پر اپنا تزکیہ کر لیا تب کہیں ڈیٹلی میں داخل ہوا۔ اپالو نے ان تمام خوں آلودہ قوانین سے انحراف کیا۔ جن میں غلط کاروں کو عنت و مشقت کے ذریعے کفارہ ادا کرنے کی گنجائش تھی۔ اس قسم کے پرانے قوانین افراد جرم کے پہ جائے نئے مجرموں کو تحریک دیتے ہیں۔ اپالو کی اعتراف و تزکیے کی رسم نے ڈیٹلی کے باشندوں میں خود احتسابی کے جذبے کو راہ دی۔ وہ گاہے بہ گاہے از خود، خود احتسابی اور کفارے کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔

ارسطو فینز کے ڈراسے بادل میں سردار طائفہ کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

”گناہ کے خواہش مند کو متنبہ کرنا ہمارا کام نہیں ہے۔ ہم اسے روکتے ہیں۔

اس کو ڈھیل دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنی آدرہ مصیبتوں میں پھنس جاتا ہے

تو اس کا خمیر بیدار ہو جاتا ہے اور وہ دیوتاؤں کا احترام کرنا سیکھ جاتا ہے۔“

ان کلمات میں بھی تزکیہ و تعقیہ یا بہ الفاظ دیگر اخراج کا پہلو مضمر ہے۔

پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ نوروز کی تقریب پر ڈیٹلیس کا جشن منایا جاتا تھا۔ رڈالپس (جسے اتلا و آزمائش کے ایک طویل عرصہ سے گزرنے کے بعد تزکیہ نصیب ہوتا ہے) کے حضور یہ دعا مانگی جاتی تھی کہ وہ گزشتہ برسوں کے گناہوں سے نجات دلائے اور اپنے عبادت گزاروں کو اتنا صاف و مطہر کر دے کہ اگلے سال ان سے کوئی گناہ سرزد نہ ہوں۔ اس طرح یہ جشن تطہیر و تعقیہ کی علامت تھا۔

کردن وسطی میں رومن کیتھولک چرچ نے All Fools Day (اپریل فول) اور Boy Bishop جیسے تہواروں کا اہتمام کیا تھا اور یہ تہوار مذہبی سخت گیری سے نجات کا ذریعہ خیال کیے جاتے تھے۔ ہنگ کہتا ہے کہ ایسے تہوار پر وٹسٹ کلیسا میں ممنوع قرار دے دیے گئے۔ نتیجتاً صرف جگ ہی انسان کی وحشیانہ بربریت کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ جوں، جوں انسانی تہذیب، ارتقا کی منزلیں سر کرتی جا رہی ہے توں توں اس کے اندر جنگی جنون میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔

تذکرہ لکھنے کا وہ تصور جو مذہب و اخلاق سے وابستہ وہ نظریہ جو طب کی اصطلاح کے قریب الگ ہے۔ ارسطو اپنی تعبیر میں ان سے بہت دور نہیں۔ مذکورہ بالا ہر دو تصور میں اصطلاح کا پہلو بھی غلط و مضمر ہے، ارسطو خود بھی ایک طبیب تھا اور اس کا باپ اپنے زمانے کے مسلمہ طبیبوں میں سے ایک تھا۔ اس لیے بیشتر تاندرین اس خیال سے متفق ہیں کہ ارسطو کے ذہن میں کسی نہ کسی طور پر کیتھارسس کا طبی مفہوم موجود تھا۔ لیکن ہے اس نے افلاطون کے اس خیال کے رد کے لیے کفن غیر صحت مندانہ طور پر ان جذبات کو متحرک کرتا ہے جنہیں کفل دینے ہی میں فرد اور معاشرے کی بھلائی ہے، کیتھارسس کی اصطلاح مستعار لی ہو۔

ارسطو یہ تو نہیں کہتا کفن میں علاج ہے لیکن ملن (دیکھیے: Samson Agonistes) کا پیش لفظ) جو کہ اس خیال کا حامی ہے کہ تشریف کا اثر فرد کرنے کی غرض سے تشریف اور تک کا اثر دور کرنے کی غرض سے تک ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ کیتھارسس کو بھی علاج بالمثل کے قبیل کی چیز خیال کرتا ہے۔ ہومیو پتھی طریق علاج اسی نظریے پر استوار ہے۔ ملن کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے پیش تر نقاد اور موجودہ ادوار میں ٹوی ٹنگ اور باریکی کے تصورات بھی اسی خیال کی توثیق کرتے ہیں۔ فرد مذکور دیگر ماہرین نفسیات بھی اس خیال پر متفق ہیں کہ بچپن کے اذیت ہک تجربات کی یادوں کو برا نگینت کرنا دوسرے کے مریض کے علاج میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔

مگر ایف۔ ایل لیوکس، کیتھارسس کے مبالغہاتی استعارے کو قطعی تسلیم نہیں کرتا کہ تھیزز، تھیزز ہے اپنال نہیں۔ اس کے خیال کے مطابق جب خوف و دم کے جذبات برا نگینت ہو جاتے ہیں تو ہم انہیں آزادانہ کھلنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ جب کہ عام حالتوں میں ہم ایسا نہیں کرتے، ان جذبات کے اخراج کا یہی سب سے محفوظ طریقہ ہے جس سے بالآخر جذباتی طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ عام دلوں میں انہیں دبا یا اور کھلا جاتا ہے۔ تھیزز میں ہیرو کو مصائب میں گرفتار دیکھ کر ہمارے جذباتوں میں اس کے تئیں شفقت کا میلان ابھر آتا ہے جو محفوظ بھی ہوتا ہے اور ہماری ہے لیکن روح کو تسکین بھی بخشتا ہے۔

افلاطون کے نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ارسطوئی خیال کی توضیح کی جائے تو وہ ایک قریب تر معنی میں اخلاقی توازن اور تربیت اخلاق پر استوار ہے۔ افلاطون کے نزدیک کفن اور بالخصوص الیہ خرب اخلاق ہے۔ جب کہ کفن کو اپنی ہر صورت میں اخلاق کے منصب پر فائز ہونا چاہیے۔ ارسطو اپنے استدلال میں پیش تر اوقات اخلاقی تکلیف میں جتا دکھائی دیتا ہے وہ نہ تو کلی طور پر

اپنے عہد کی متداول اخلاقیات و نظام عقائد سے منہ موڑ سکتا تھا اور نہ اس کا یہ خطا تھا کہ ادب و فن اپنے ہر نتیجے میں اخلاق کے جبر سے وابستہ ہو کر رہ جائے۔

ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یورپ میں افلاطون و ارسطو سے لے کر اٹھارہویں صدی تک ادب پر اخلاق کا یہی تصور مستولی تھا۔ قدیم رومی نقاد ہورس، ارسطو جس کا استاد معنوی تھا۔ ادب کے اصلاحی مقصد کا زبردست موکد تھا۔ ڈاکٹر جانسن کے نزدیک اصلاح ادب کا مقصد اولی ہے اور ارسطو کی اصطلاح میں اُسے اسی تصور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

یہاں تھیبٹ: decorum کے تصور پر بھی غور کر لیا جائے تو بے غل نہ ہوگا۔ قدیم یونان اور اس کے بعد بھی زندگی اور فن کے تعلق سے تھیبٹ و موزونیت، شائستگی اور ہم آہنگی کے اصولوں کی خاص اہمیت تھی۔ افلاطون نے بھی فن کے ہر مینے کے لیے تھیبٹ پر ان معنوں میں زور دیا ہے کہ تھیبٹ اس کے یہاں اخلاقی ہم آہنگی سے متعلق مفت ہے۔ رقص و موسیقی سے بھی وہ اسی نوع کی بڑی بڑی توقعات وابستہ کرتا ہے:

اس کی ترجیحات کا میان ہمیشہ اعتدال، موزونیت، اخلاقی ہم آہنگی اور روح

کی سرافرازی اور تھیبٹ کی سمت ہے۔

ارسطو اکثر اخلاق و اقدار کی روشنی میں الیہ ہیرد کے اوصاف، عمل اور میلان کا جائزہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ وحدت: unity، تھیبٹ اور جذباتی توازن و اعتدال پر ترجیح اس کے اخلاقی منصب ہی پر گواہ ہے۔

ارسطو نے Rhetorics میں خوف اور رحم کے جذبات کی مزید وضاحت کی ہے۔ وہ ان دونوں جذباتوں کو نوعی اعتبار سے اذیت ہک بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ خوف ایذا کی ایک نوع یا شورش ہے جو بدی کے واقع ہونے کے اندیشے سے جنم لیتا ہے اور جو اپنی نوعیت میں ایذا رساں اور تخریبی ہوتا ہے۔ یعنی آدمی حال کے لئے میں تو کسی تکلیف میں مبتلا نہیں ہے لیکن قریب الواقع شر کے اندیشے سے وہ متوشش ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک رحم بھی خوف ہی کی طرح ایذا کی ایک نوع ہے۔ رحم کے جذبے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب کسی ایسے شخص کو ہم مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں جو اس کا اہل نہیں ہے یا جسے خواہ مخواہ مصیبت میں پھنسا دیا گیا ہے۔ اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں اور ہمارے دوست بھی۔ ارسطو ہر حال اسے اندیشے سے باہر قرار نہیں دیتا کہ:

جب کوئی اقامت دہارے کسی عزیز پر پڑتی ہے تو اسے دیکھ کر ابتدا میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور جس کی انتہا اندیشے اور اندیشے کے خوف پر ہوتی ہے۔ ہم مصیبت زدہ پر ترس کھاتے ہیں اور کسی حد تک اس کے غم و غم میں شریک ہو جاتے ہیں۔ مصیبت زدہ شخص خوف زدہ ہوتا ہے اور ہمارے رحم کے جذبے کی تہہ میں خوف بھی تہہ نشین ہوتا ہے، ہم دوسرے پر رحم کرتے یا ترس کھاتے ہیں اور یہ سوچ کر خوف میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ان حالات میں کبھی ہم بھی بچس سکتے ہیں۔

ارسطو، خوف اور رحم کے جذبات کو متعلق و ملزوم بناتا ہے۔ جس انسان میں خوف پیدا نہیں ہوتا اس میں جذبہ رحم کی بھی محبت نہیں ہوتی۔ خوف ایک ایسا عنصر ہے جو رحم کا نشی بھی ہے اور خوف رحم کو ایک مستحق عطا کرتا ہے۔ خوف ایک طاقتور جذبہ کی طرح رحم کی کوکھ سے جنم لیتا اور خوف کی جگہ لے لیتا ہے۔

یوٹھیکا میں بھی ارسطو کہتا ہے کہ رحم اس شخص کو مصیبت میں گرفتار دیکھ کر رونما ہوتا ہے جو اپنے کسی فطری صیب، اتفاقی غلطی یا غلطی کی وجہ سے بد انجام کو پہنچتا ہے (گو کہ کئی یونانی اور بعد کے ایلے اس دمرے میں نہیں آتے) البتہ ہیرد اگر طبعاً بد ہے تو اس کا زوال جذبہ ہمدردی کو متحرک نہیں کر سکتا اس کے برخلاف وہ نیک ہے تو اس کی بد حالی، اخلاقی اعتبار سے گم راہ کن اور نادرست کہلائے گی۔ اس لیے ارسطو اس بات پر زور دیتا ہے کہ البتہ ہیرد نیک تو ہو لیکن مثالی نیک نہ ہو، اس کے زوال کا باعث وہ خود ہو یعنی وہ ایسی غلطی کا مرتکب ہو جو اس سے بھول میں سرزد ہوگی ہو۔ اس طور پر ارسطو، البتہ ہیرد کے انجام کا ایک اخلاقی جواز بھی مہیا کر دیتا ہے جو رحم اور خوف کے جذبات کے ترکیبے اور اخراج کا جواز بھی ہے۔

سامعین اپنے دکھوں کو البتہ ہیرد کے دکھوں کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتے ہیں (ہمارے اندر خوف کا جذبہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ہمارے یعنی سامعین اور البتہ ہیرد کے درمیان کچھ اقتدار مشترک ہوں۔ یوٹھیکا: باب 18: عظیم ہستیوں کی عظیم بربادیوں کے پس پشت انھیں ایک ناقابل فہم گمراہ دان اور ہم گیر الوہی قوت کا روبرو نظر آتی ہے، تجزیہ و تفسیر کی غلطیں غیر واضح سہی لیکن جزا سزا ان کے نزدیک حق تھے اور انسانی اختیارات محدود۔ البتہ ہیرد ہی نہیں ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات کی ساخت بھی ترکیبے سے گزرتی ہے (جی۔ ایلس) البتہ

میں ایک مخصوص نظام ہیئت اور واقعاتی ارتقا کے ذریعے خوف و ہمدردی جیسے پریشان کن جذبات کا اخراج کر دیا جاتا ہے اور جس کے بعد، ذہنی جذباتی اور ارادی زندگی میں ایک تناسب سا پیدا ہو جاتا ہے۔

اس نوع کے جذبات میں رونما ہونے والا پہچان دوسروں کے جذبات میں بھی تبدیلیوں کا موجب بنتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ جذبات مظہر اور نفیس ہی نہیں ہو جاتے بلکہ ان کی قلبی ماہیت بھی ہو جاتی ہے۔

جذباتی اخراج و تھقیہ کے بعد سامعین اپنے ادراکات کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں۔ تھقیہ ان تصورات میں تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جو انھوں نے ذات اور کائنات سے وابستہ کر رکھے ہیں۔ اس طرح۔ ذات اور غیر ذات، انا اور انا سے دیگر سے وہ بالکل ایک نئے معنی میں متعارف ہوتے ہیں۔ کرب کا طاقتور ذہنی اور موثر تجربہ آنسوؤں میں تحلیل ہو کر آدمی کو ذات کی تلاش اور ارتقا کی ترغیب دیتا اور ایک بے ضرر طمانیت کا تجربہ بھی مہیا کرتا ہے۔

جذباتی برائتگی کے موجب ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات حقیقی نہیں ہوتے بلکہ وہ عمل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ترکیبہ ایک ایسا خط مہیا کرتا ہے جس سے ہماری نقل، تناسب یا آہنگ کی جہتوں کو تسکین ملتی ہے۔

اور عمل کی نمائندگی بہ قول ہنری ہاؤس ہمارے خوف و رحم کے جذبات کو ابھار کر فن کے ذریعے انھیں شائستہ و نفیس بنا دیتی ہے، اس طرح البتہ ہم اپنے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے اور ایک مخصوص و منفرد جمالیاتی مسرت سے دوچار ہوتے ہیں ان معنوں میں ارسطو، کا تصور ترکیبہ ایک جمالیاتی تصور اور ایک اصولی فن بھی ہے۔

ایک عام تصور یہ بھی ہے کہ:

خداوند ہستی جہاں ایک طرف مختلف النوع سوئے ہوئے جذبوں کو آہستہ آہستہ

باب یک تخت ادا کر دیتے ہیں وہاں کئی مظلوم احساسات کو گھیر کر ہمیں ذہن

کے اس صے کی طرف بھی تشکیل دیتے ہیں جسے یادوں کا مخزن کہا جاتا ہے۔

یہ شخص آوازوں کی ایک متوازن ترکیب ہوتی ہے جس سے کبھی علاج معالجے کا کام بھی لیا گیا ہے اور کبھی یہ صورت انسانی حیرتوں میں اضافے کی موجب بنتی ہے۔ عہد قدیم میں موسیقی و غنا

سے بعض امراض کا باقاعدہ علاج کیا جاتا تھا یہ عمل بہر حال موسیقی کی غیر معمولی اور محرک انگیز تو قوتوں کے منافی نہیں ہے۔ موجودہ اور اب بھی ایسی مثالوں سے عاری نہیں ہیں کہ جب موسیقی ہی دوا داروہ کے منافی ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ ڈراما ہیکے گہرے رنگوں، روشنیوں، عکس و سایہ انگنی، اسٹیج کی نعم البدل ثابت ہوئی ہے۔ موسیقی اور موسیقی وغنا جسے مشتملات کی مجموعی فضا، منظر بندی، علامتی اشاروں، آوازوں، حرکت و سکنت اور موسیقی وغنا جسے مشتملات کو اس طور پر بروئے کار لاتا ہے کہ ہر تاثر اپنے میں ایک منجبا کی صورت محسوس ہوتا ہے۔

قدیم ڈراما اپنے محدود وسائل کی بنا پر موسیقی، غنا کو خاص طور پر کام میں لاتا تھا۔ ارسطو نے منظر بندی سے پیدا ہونے والے خوف آگس تاثر کو ادنیٰ قرار دیا ہے لیکن منظر بندی اور موسیقی کے تاثرات کے ذریعے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسے وہ مخصوص کہتا ہے (بوطبقا: باب: 26) گویا موسیقی ایک سطح پر پہنچ کر عمل ہی کا ایک لائیٹ جزد بن جاتی ہے)

ارسطو سیاسیات میں رقم طراز ہے کہ:

موسیقی کا مطالعہ تعلیم و تربیت، محبت و نظیر اور ذہنی طمانیت یا حلقہ کے حصول کے

مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ مذہبی موسیقی، انسان کے مخفی اور پرجوش جذبات کو

ابھار کر ان کی شدت ہی کو کم نہیں کرتی بلکہ عکس کرتی ہے۔

ارسطو اخلاقی راہگوں کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ جوش آگس راہگوں سے بھی حلقہ اٹھایا جاسکتا ہے کیوں کہ خوف اور دروندی کے جذبات کم دیش تمام لوگوں میں موجود ہوتے ہیں اور اس نوع کی موسیقی کے ذریعے بچانی جذبات ششڈے پڑ جاتے ہیں یا ان کا اخراج ہو جاتا ہے، اس ذیل میں بھی ارسطو کا اشارہ فاسد جذبات یا اُن جذبات کی طرف ہے جو ناخوش گوار ہیں یا نہیں زیادہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

یونان قدیم میں موسیقی بڑی حد تک تہذیب و تمدن کے مترادف تھی۔ تہذیبی اداروں میں موسیقی کے ذریعے جذبات کا اخراج کیا جاتا تھا اور اس سلسلے میں موسیقی کے ساتھ ہی رقص اور سرود کے ذرائع بھی کام میں لیے جاتے تھے۔ خود ورزش: gymnastics کو دماغی تعلیم کے ساتھ اس لیے ضروری سمجھا جاتا تھا کہ جسم و دماغ میں توازن و ہم آگنی قائم رہے۔ گویا ذہنی و جسمانی نفاست کے حصول کی غرض سے مذکورہ بالا فنون اعمال کو بھی بروئے کار لایا جاتا تھا۔

خود افلاطون کے ذہن میں فن کی طرح موسیقی کا ایک مثالی تصور تھا۔

اس کے خیال کے مطابق موسیقی روح کو تصفیہ کا درس دیتی ہے۔ اس لیے اس کے

اثرات کا دائرہ انسانی روح کی میث گہرائیوں تک ہے۔ موسیقی روح کو سرفراز کرتی، نیک جذبات پیدا کر کے انسان کو صالح بناتی ہے۔ افلاطون کا یہ خیال بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ ”موسیقی محض موسیقی کی خاطر نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسے ریاضی، تاریخ اور سائنس جیسے دقیق مضامین کو خوش گوار بنانے کے لیے بھی استعمال کرنا چاہیے۔

اس ضمن میں نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں:

”موسیقی محض اس لیے گراں قدر نہیں کہ یہ اخلاق و جذبات میں نفاست پیدا کرتی ہے، بلکہ یہ تو صحت جسمانی کی بقاء اور بہ حالی کی ضامن بھی ہے۔ کچھ بیماریاں ایسی بھی ہیں جو فقط نفسیاتی طور پر ہی دور ہوتی ہیں۔ مثلاً نامکن دیوی کے کھٹک بیماری اشتیاق الرحم کی مریض عورتوں کا علاج شہنائی کے وحشی قسم کے نفوس ہی سے کرتے تھے۔ یہ بیماری ان عورتوں کے جذبات کو ابھار کر انہیں رقص مسلسل پراکساتے تھے۔ چنانچہ جب وہ رقص کرتے کرتے تھک کر چور ہو جاتیں تو نڈھال ہو کر زمین پر گر پڑتیں اور سو جاتیں اور جب بیدار ہوتیں تو شفا یاب ہو چکی ہوتی تھیں۔ ایسے طریقوں سے انسانی خیال کے غیر شعوری منابع تک پہنچ کر ان کی تفتی کی جاتی ہے۔“

بعض نفسیاتی معالجوں نے بھی کیتھارسس کی اصطلاح اپنے مخصوص معنی میں استعمال کی ہے۔ بیش تر معالجوں کے نزدیک کیتھارسس ایک ایسا عمل ہے جو ماضی کی گم شدہ یادوں اور ان سے وابستہ احساسات کو عود کر لاتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے دبی کچلی ہوئی نفسی قوت کا خروج ہی نہیں ہوتا بلکہ یک گوند طمانیت بھی حاصل ہوتی ہے۔ فنی شکل کے مطابق جب آنا پر گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے تو جذبات کا دھارا پھوٹ نکلتا ہے۔ اسے یہ تسلیم ہی نہیں کہ جذبات کا مکمل اظہار ممکن ہے۔ ڈارون، میکڈوگل اور میکڈا آرنلڈ جذبات اور عمل کو ایک دوسرے سے وابستہ خیال کرتے ہیں میکڈا آرنلڈ، جذبات کو عمل کے رجحانات ہی سے تعبیر کرتی ہیں کہ جذبات، اصلاً عمل ہی کا حصہ ہیں اور یہ کہ جذبات کے مطابق عمل کرنے کے نتیجے میں جسمانی تناؤ میں کمی واقع ہوتی نیز فرحت بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس طرح میکڈا آرنلڈ بھی فرحت یا سکون سے قبل براہینست ہی یا جذباتی تحریک کے نظریے کو تسلیم کرتی ہیں۔

یہاں ریماکس لیکوے کے اس تصور کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس کی رو سے وہ حلقہ جو

ہمیں کسی ایسے کے ذریعے متا ہے ضاقت سے ملو ہوتا ہے۔ اس کا سبب ہماری اپنی طبیعت کی
برائی دیکھ کر توڑی کا عنصر ہے۔ ٹیکوے کے نزدیک:

"ہر انسان کے خون میں کچھ نہ کچھ غیر مہذب دور کی بربریت کا عنصر بھی ہے
لشت ہوتا ہے۔ اسی لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر دوسروں کی بد نصیبیوں کو
دیکھ کر اسے خوشی ہوتی ہے صرف دشمنوں کے مصائب ہی نہیں، ان لوگوں کی
مصیبتیں بھی اس کے لیے مرہیت کا باعث ہوتی ہیں جن سے اس کی کبھی کوئی
فراخ نہیں رہی ہے۔

جیوے کا یہ نظریہ انتہائی قوی ہے۔ جب کہ عام تجربہ یہ بتاتا ہے کہ الہیہ میں مصیبت کے
شکار ہر دور سے ہمیں ہمیشہ ہم دوری ہوتی ہے۔ انسانی مصائب کو دیکھ کر انسان نے ہمیشہ اپنے
اندر خوف کے جذبات کو بیدار محسوس کیا ہے اور جس کے پہلو پہ پہلو دور رسندی کا وہ جذبہ بھی نمود
کرتا ہے جس میں ایک حسرت اور شرکت کا احساس تہہ نشین ہوتا ہے۔

سلیاق

1. F.L. Lucas, Tragedy, Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics (1927).
2. H.D. Kitnoo, Greek Tragedy (1954)
3. Humphry House, Aristotle's Poetics (1956).
4. H.J. Muller, The Spirit of Drama (1961).



محرر لیس

ہور لیس

ارسطو کی کلاسیکیت کے مقابلہ میں لانجائٹس کی رومانیت تنقید کی تاریخ میں قابلِ ملاحظہ
ہے۔ ارسطو اپنی تمام خوبیوں کے باوجود ماضی کے فن کاروں اور شاعروں سے زیادہ مرعوب رہا
اور انھیں کے کمالات کی روشنی میں اس نے اپنے شعری نظریات مرتب کیے۔ اس بنا پر اس کی
'مبوطیقا' میں 'کامل فن' کے متعلق نظریات قابلِ ملاحظہ جاتے ہیں مگر آئندہ لکھنے والوں کے لیے اسے کوئی
ہدایت نامہ نہیں کہا جاسکتا۔

ارسطو اور ہور لیس کے درمیان دو صدیوں کا وقفہ ادبی تنقید کے اعتبار سے تقریباً غیر اہم
ہے۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ افلاطون اور ارسطو کے پایے کے منظر نگار تھے اور
دوسرے اس زمانہ کی تاریخ اور ادبی کارنامے محفوظ نہیں رہ سکتے۔

قدیم یونان کے دورِ زوال میں تنقید یا تنقیدی نظریات کیاب ہیں۔ چہ گھنے دھنوں کے
یہاں کہیں کہیں کچھ اشارے ضرور مل جاتے ہیں لیکن ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ کم و بیش اس
زمانہ میں جب یونانیوں کا آفتاب اقبال غروب ہو رہا تھا۔ رومی مصنفوں نے ادبی تنقید کو قوی راہ
پر ڈالنے کی کوشش کی۔ ایک حد تک وہ بھی ماضی کے دیوتا مت یونانی ادیبوں، شاعروں اور
فلسفیوں سے مرعوب رہے۔ چنانچہ ادبی معیار اصول و ضابطہ اور متن کی صحت کی بنا پر تنقید
ہوتے رہے۔ یہ دور تاریخی اعتبار سے اصول و ضابطہ کے تحت مطالعہ، ریست پسندی اور بحالیاتی
مباحث کا دور کہا جاسکتا ہے۔ اصناف اور ادب کے سلسلے میں جس قدر بحث و مباحثے اس دور
میں ہوئے اس سے پہلے کبھی نہیں ہوئے تھے۔ خالص ادبی اعتبار سے یہ دور قواعد و عروض کے
فلسفہ، تدریس علمیت اور خطابت کا دور کہا جاسکتا ہے۔ قدیم زمانہ میں مذہبی اور قومی معاملات
سے عوامی دلچسپی کے باعث ڈرامہ اور رزمیہ کو جو ترقی ملی تھی وہ اس زمانہ میں معمولی اصناف۔

مرثیہ، غزل، مرغزاریت (pastoral) اور اخلاقی غزلوں تک محدود رہی، عالم فاضل شاعروں نے اپنے کلام میں دیو مالوں کو نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی اور اس میں خاصہ کمال حاصل کیا۔

ارسطو کے شاگرد تھیوفراستس (Theophrastus) کے انتقال 287 قبل مسیح کے بعد اس کی تصانیف کو ایک دوسرے شاگرد نے اس زمانہ کے بادشاہوں کی نظروں سے بچا کر ایک غار میں چھپا دیا جہاں وہ تقریباً ۷۰ سال تک محفوظ رہے اور اس کے بعد 100 قبل مسیح میں لائے گئے۔ وہاں سے انھیں روم لایا گیا اور پھر پوسو (Piso) خاندان کے یہاں سے منجملہ دوسری کتابوں کے یہ سرمایہ برآمد کیا گیا۔ ہورس (Horace) نے اپنا کارنامہ ”فن شاعری“ پوسو خاندان کے نو بہنوں کے نام ایک طویل مراسلہ کی شکل میں لکھا اس کی تصنیف کا زمانہ ہورس کی زندگی کے آخری سال 68-65 قبل مسیح ہے۔

ہورس کی شاعری کا زمانہ شاہی سرپرستی اور فنی نفاست کا عہد شباب تھا جب قدیم یونانیوں کی پرچوش شاعری کے برخلاف فصاحت بیان کو خاص اہمیت دی گئی تاکہ خاندانی عظمت، عسکری فتوحات اور تونی وقار پر منجیدہ نظمیں لکھی جاسکیں۔ چنانچہ ہورس کی شاعری اور تنقید آکسن عہد کی کھاسکی تحریک سے بے حد متاثر تھی۔ اس کے کلام میں اگر یونانیوں کی اخلاقی شدت نہیں ملتی تو کھاسکی اعتدال اور اعلیٰ سمجیدگی کو بہر حال دخل ہے۔ ہورس کی شاعری ایک طرح سے ہم عصر شاعروں سے خطاب ہے، اس کے حریف فلسفی، سیاست داں اور سوفسطائی نہیں تھے بلکہ شاعر، جھگڑکار اور نام نہاد جمال پرست تھے چنانچہ اس کی تنقید میں نہ تو وہ گہرائی ہے جو افلاطون اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں پیش کرتا ہے اور نہ ارسطو کا منطقی استدلال۔ وہ مسلمان روایات سے منحرف نہیں بلکہ اپنے زمانہ کے تقاضوں کے پیش نظر قدما کے خیالات و افکار کو نئے انداز سے ہمارے سامنے لاتا ہے فن شاعری میں موضوع کی حد تک کوئی خاص تسلسل نظر آتا۔ نقاد نے شاعری، ڈراما اور تعلیمی ادب کے متعلق نظریات کچھ یوں پیش کیے ہیں:

پہلا حصہ: (1-72 سطر) اس میں مناسب اجزاء، وحدت، اختصار۔

ملاحیت کے مطابق تصنیف، تسلسل بیان اور زبان و محاورہ کا بیان ہے۔

دوسرا حصہ: (294-73 سطر) اس حصہ میں اصناف شاعری، ان کی تاریخ، موزونیت اور نظم کی ہیئت سے بحث ہے۔

تیسرا حصہ: (295-476 سطر) اس حصہ میں شاعری کے فن اور پیشہ پر اکتہار خیال ہے۔

چوتھا اہم عصر شاعروں پر لطیف چوٹیں بھی ہیں۔

شاعری کا فن

”میرے دوستو، یہ بتاؤ کہ اگر کوئی مصور انسان کے سر کے ساتھ گھوڑے کی گردن جوڑ دے اور پھر مختلف جانوروں کے اعضا سے ایسے جانور کی تخلیق کرے کہ اوپر کی حصہ میں عورت کا حسین چہرہ ہو اور نیچے حصہ میں گندی اور بد ہیئت مچھلی کا پھیلا دھڑ ہو۔ تو کیا اس عجیب الخلقت جانور کو دیکھ کر تم اپنی فنی ضبط کر سکو گے؟

پوسو خاندان کے نو بہنوں اتم یقین کرو کہ وہ نظم جو ایسی تشبیہوں اور فنی تصویروں پر مبنی ہو جو کسی مریض کے خواب کی طرح اس حد تک بے معنی ہوں کہ اس کے سر پر کسی خاص شکل میں منتقل نہ کیا جاسکے، اس تصویر سے بھی بدتر ہوگی جسے مصور نے مختلف النوع جانوروں کے اعضا سے بنایا ہے۔

تمہارا کہنا ہے کہ شاعر اور مصور اپنے فن میں مقبول حد تک آزاد ہیں۔ میں یہ تسلیم کرتا ہوں مگر اس آزادی کا مطلب یہ نہیں کہ جنگلی جانوروں کا جڑا پالتو جانوروں سے، سانپوں کا چڑیوں سے اور بھیڑیوں کا شیروں سے بنھایا جائے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی فن پارہ ایک خاص انداز سے شروع ہوتا ہے اور اس سے بڑی امیدیں بندھی ہیں مگر اس تمہید کے بعد سپاٹ میدان میں چند چمکتے ہوئے قطعے ہی نظر آتے ہیں جن میں کہیں دیوی ڈیانا (Diana) کے کبج اور مندر کی جھلک ہوتی ہے، کہیں غلظاں و بیجاں تیز رفتار چشمہ کو شاداب میدانوں سے گزرتا دکھایا جاتا ہے۔ یا رات نندی کا منظر ہوتا ہے یا تو سب قزح کا۔ ایسے موضوعات بے محل ہوتے ہیں... تمہارا موضوع سادہ اور یکساں ہونے کے علاوہ قرین قیاس بھی ہونا چاہیے۔

ہم میں کچھ ایسے شاعر بھی ہیں جو حقیقت و حجاز کی وادی میں بھٹک کر رہ جاتے ہیں۔ میں اپنی شاعری میں ایمان بیان کی کوشش کرتا ہوں اور گم نام رہ جاتا ہوں۔ دوسرا شاعر اپنے کلام میں نرمی لانے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کے اندر وہ توانائی اور جذبہ نہیں جس سے یہ کیفیت پیدا کی جاسکتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر اپنے کلام کو پر شوکت بنانے کے زعم میں اسے لندھور بن سعدان کی داستان بنا دیتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ حد سے زیادہ احتیاط سے کام

لے کر زمین پر پڑ گئے لگتا ہے۔ ایسے شاعر سے یہ بعید نہیں کہ وہ جنگوں میں سمندری مچھلیوں کو دکھائے اور سمندر کی لہروں کے درمیان جنگی سوروں کو پیش کرے۔ فن کے لوازمات سے لاعلمی کی بنا پر گمراہی یقینی ہو جاتی ہے۔ ایک ادنیٰ درجہ کا ریکر کو بھی مجسم سازی کے مختلف لوازمات کا احساس ہو سکتا ہے مگر اسے پورے مجسمہ کی ہیئت کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ اس فن سے واقف نہ ہو۔ میں اپنی شاعری میں اس آدمی کی مثال نہیں بننا چاہتا جس کی ناک میز جی ہے مگر جس کے کالے بالوں اور کالی آنکھوں کی تعریف کی جاتی ہے۔

جنہیں اپنے مخصوص رجحان اور صلاحیت کے لحاظ سے اپنے موضوع کا انتخاب کرنا چاہیے اور اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ تمہارے کندھے کس قدر بوجھ برداشت کر سکتے ہیں جس کی نے موزوں موضوع کا انتخاب کیا ہے اسے محسوس ہوگا کہ لفظ اور اسلوب خود بخود اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ خیالات و احساسات کو نظم کرنے میں حسن پیدا کرنے کے لیے یہ شعور ضروری ہے کہ کون سی بات کب کہی جائے اور کن باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ شاعر کو الفاظ کے انتخاب اور ان کے در و بست میں شعری مذاق اور فنی احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اُسے اس بات کا شعور ہونا چاہیے کہ کون سا لفظ موزوں ہے اور کون سا ناموزوں۔ اگر تم نے معمولی الفاظ میں معنوی جدت پیدا کی تو تمہارے اسلوب میں جان پڑ جائے گی۔ اگر تمہیں نئے معنی و مطالب کے لیے نئے الفاظ و اصطلاحات کی ضرورت محسوس ہو تو تم بلاشبہ ان کا استعمال کر سکتے ہو بشرطیکہ اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ نئے الفاظ کی مقبولیت میں اسی وقت اضافہ ہوگا جب انہیں معمولی تصرف کے ساتھ اپنا لیا جائے۔ لاطینی شاعروں میں ورجیل (Virgil)، کیٹو (Cato) اور دوسرے مشاہیر نے نئے الفاظ تراشے ہیں اور شاید آئندہ بھی شاعروں کو یہ آزادی حاصل رہے گی۔ جس طرح موسم خزاں میں درختوں کے پتے گر جاتے ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مردہ ہو جاتے ہیں۔ موسم بہار میں نئے پتوں کی طرح نئے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے لفظوں کی ضرورت ہوگی اور وہی الفاظ مروج و مقبول ہوں گے۔ ہم اور ہماری تصانیف بھی ایک دن ختم ہو جائیں گی۔ تمام انسانی کارناموں کا یہی مقدر ہے۔ لفظوں کی زندگی بھی ابدی نہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ جو متروک ہو گئے ہیں پھر رواج پائیں گے اور جو الفاظ آج رواج اور مستند سمجھے جاتے ہیں وہ کل رد کر دیے جائیں گے۔ بول چال اور رواج کے معیاروں سے ہی الفاظ کی زندگی متعین ہوتی ہے۔

شہزادوں اور سیاسی قائدوں کے کمالات کو بیان کرنے اور جنگ کے مناظر کو پیش کرنے کے لیے ہومر نے موزوں رزمیہ بحر کا انتخاب کیا۔ اسی طرح المیہ طریقہ اور دوسرے اصنافِ سخن کے اصول متعین ہیں، ستاروں و ناکوں اور ان کی اولاد کے بھجن گانے کے لیے ٹائے گئے۔ اسے انسانوں کے عظیم کارناموں کے رجز کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ اگر میرے اندر شاعری کے مختلف اصناف اور اسالیب کے متعینہ اصول وضو اچھا کو سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت نہیں ہے تو مجھے شاعر کہلانے کا کوئی حق نہیں۔ جس طرح مزاحیہ موضوعات کو المیہ شاعری کے ذریعہ نہیں برتا جاسکتا اسی طرح اعلیٰ مضامین، عوامی زبان میں خوش اسلوبی کے ساتھ نہیں ادا ہو سکتے۔ ہر اسلوب کے مخصوص اصول و قواعد میں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ طریقہ ڈرامہ میں بھی خبیثہ اور پردہ کار زبان استعمال کی جاتی ہے اور المیہ میں کہیں کہیں معمولی نثر سے کام لیا جاتا ہے مگر یہاں موقع محل کا شعور ضروری ہے۔

نظم کے لیے حسن ہی سب کچھ نہیں ہے۔ اس کو فرحت بخش بھی ہونا چاہیے تاکہ اسے سن کر سامعین کو روحانی بالیدگی کا احساس ہو۔ لوگ مسکراتے چہروں کو دیکھ کر مسکراتے ہیں اور روتے چہروں سے مغموم ہوتے ہیں۔ اگر تم مجھے رلانا چاہو تو تمہیں پہلے خود اپنے غم کا اظہار اس شد و مد سے کرنا چاہیے کہ تمہاری بد بختیوں پر میرا دل بھر آئے۔ اگر تم نے لفظ الفاظ کا استعمال کیا تو مجھ پر یا تو غنودگی طاری ہوگی یا پھر میں مسکراتے پر مجبور ہوں گا۔ مغموم چہرے کی کیفیت بیان کرنے کے لیے اداس الفاظ موزوں ہوتے ہیں۔ غصہ کا اظہار، دھمکی آمیز لفظوں سے ہوتا ہے۔ مختلف الفاظ کھلندری طبیعت کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور سنجیدہ الفاظ غضب ناک ابروؤں کے غماز ہوتے ہیں۔ فطرت ہمارے داخلی تاثرات کو ہمارے مقدرات کے آئینہ میں ڈھالتی ہے وہ کبھی ہمیں ہشاش اور کبھی غضب ناک بناتی ہے اور کبھی ہم کو ذلیل و رسوا کر کے مصیبتوں سے دوچار کرتی ہے۔ آخر کار ہمارے جذبات لفظوں کا جامہ پہن کر زبان پر آ جاتے ہیں۔ اگر مقرر اپنی ذہنی کیفیت کی ترجمانی سے قاصر ہے تو ہمارے روی سامعین، کیا خواص کیا عوام، ہنستے ہنستے لوٹ جائیں گے۔

تمہارے لیے لازم ہے کہ یا تو ادبی روایات کی پیروی کرو یا اپنی نظم کے لیے منضبط داستان لکھو۔ اگر تم کو مشہور یونانی سورہاکیلز (Achilles) کی کردار نگاری مقصود ہے تو تمہیں اس کو سیلابی، جذباتی، بے ہر اور بے پاک کردار کی حیثیت سے پیش کرنا ہوگا۔ اسی طرح میڈیا

(Medea) کو مغرور اور غیر مانوس اور انو (Ino) کو اٹک آلود دکھانا ہوگا۔ اگر تم نے کوئی طبع زاد موضوع منتخب کیا ہے تو اس میں نئے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے اس بات کو مد نظر رکھنا ہوگا کہ ابتدا سے انتہا تک ایک ہی تاثر قائم رہے۔ مشہور تاریخی موضوعات کو قدما کے بعد برتنے میں امتیازی حیثیت حاصل کرنا آسان نہیں ہے۔ اس کے باوجود تمہارے حق میں یہ بہتر ہے کہ تم ایلیڈ (Iliad) کی داستان پر مبنی ایک تھیل لکھو اور اسے نئے اور انجانے موضوع پر ترجیح دو۔ جن موضوعات پر قدما نے طبع آزمائی کی ہے ان میں تم بھی کمال حاصل کر سکتے ہو بشرطیکہ تم کو روانہ تھیل، سٹکی تاثر اور لفظی ترجمہ سے گریز کرو کیوں کہ ان صورتوں میں تمہارے تخیل کی پرواز محدود ہو جائے گی۔ تمہیں قدیم شاعروں کی طرح بزم اپنے موضوع کا اعلان نہیں کرنا چاہیے بلکہ جدید مذاق کے پیش نظر نئے طریقہ سے نظم کی ابتدا کرنا چاہیے۔ تمہارے موضوع کا مقصد شعلہ سے دھوئیں کے بجائے روشنی حاصل کرنا ہے جس سے تمہاری نظم میں نئی خوبیاں پیدا ہو سکیں۔ اچھا شاعر کہانی کے واقعات کے ساتھ چیزی سے بڑھتا ہے اور سامعین کو جلدی کہانی کے وسط تک پہنچا دیتا ہے۔ وہ ان واقعات کو جنہیں برتنے کی اس میں صلاحیت نہیں، حذف کر دیتا ہے۔ وہ داستان سرائی میں حقیقت اور افسانہ کے درمیان حسین استخراج پیش کرتا ہے، اس سلسلہ میں اس کی یہ بھی کوشش رہتی ہے کہ نظم کا درمیانی حصہ ابتدائی حصہ سے ہم آہنگ رہے اور آخری حصہ اور درمیانی حصہ میں کوئی بعد نہ پیدا ہونے پائے۔

اس بات کا ہمیشہ دھیان رکھو کہ میں یا تمہارے سامعین تم سے کیا امید رکھتے ہیں۔ اگر تم چاہتے ہو کہ قماش میں آخر وقت تک بیٹھے ہوئے تمہارے ڈرامہ سے لطف اندوز ہوں تو تمہیں ہر سن و سال کے کرداروں کے مزاج اور کردار سے پوری طرح واقفیت ہونی چاہیے۔ یہی نہیں ان کے بدلے ہوئے اطوار کے پیش نظر ان کی پسند کا بھی خاص خیال رکھنا چاہیے۔ وہ بچہ جس نے ابھی حال میں لفظوں سے جواب دینا سیکھا ہے اور اپنے قدم زمین پر جمانے لگا ہے، اپنے ہم عمروں کے ساتھ کھیلنا پسند کرتا ہے وہ جلد ہی رنجیدہ اور جلد ہی خوش ہو جاتا ہے اور ہر ساعت اس کے مزاج کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ نوجوان جو ان والدین کی گرفت سے آزاد ہو کر گھوڑوں اور شکاری کتوں سے دلچسپی لیتا ہے اور میدانوں میں گھاس پر دھوپ کا لطف اٹھاتا ہے۔ وہ برائیوں میں موسم کی طرح دھل جاتا ہے۔ کسی قسم کی ڈانٹ پھٹکار برداشت نہیں کرتا۔ وہ مستقبل کے خیال سے بے نیاز ہو چہرے سے بے پرواہ، زندہ دل، جذباتی اور من موعی ہوتا ہے۔

ادھیر عمر میں پہنچ کر انسان کی خواہشات میں تہدیلیاں آتی ہیں۔ وہ دولت و اقتدار چاہتا ہے، اعزاز کا متاعی ہوتا ہے اور ایسے کام کرنے سے گھبراتا ہے جسے بعد میں سنبھالنا مشکل ہو جائے۔ بڑھاپے میں انسان کی پریشانیاں بڑھ جاتی ہیں کیوں کہ وہ محنت سے جمع کی ہوئی دولت کو خرچ کرتے ہوئے ڈرتا ہے اور ہر کام خاص احتیاط اور تسلی سے کرتا ہے۔ اس کے سینے میں امید کی شمعیں نہیں جلتیں مگر وہ جیسے جانے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ وہ مزاج کے اعتبار سے ضدی اور چڑا، فریادی اور اندوہ گیس ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کے بچپن کے دن سنہرے تھے مگر عالم بھری میں وہ خود نو جوانوں سے برگشتہ رہتا ہے۔ سن و سال کے چڑھتے جوار کے ساتھ ہماری زندگی میں بہت سی برکتیں آتی ہیں مگر اترتے ہوئے بھائے میں ہم کئی طرح کی خوشیوں سے محروم ہو جاتے ہیں۔ تمہیں اس بات کو اچھی طرح ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ قتل اس کے کرم بوڑھوں کا رول جوانوں کو دے دو اور نو جوانوں کا کردار بچوں کی طرح پیش کرو، ان کے سن و سال اور طبی میلانات کا پاس رکھو اور ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کرو جن میں طبی خصوصیات موزونیت کے ساتھ نمایاں ہو سکیں۔

ڈرامہ میں واقعات کو کبھی اسٹیج پر پیش کرتے ہیں اور کبھی کرداروں کے ذریعہ بیان کرتے ہیں۔ وہ قصے جو کانوں کے ذریعہ ذہن تک پہنچتے ہیں ہمیں زیادہ متاثر نہیں کرتے مگر جب وہ آنکھوں کے سامنے دکھائے جاتے ہیں تو زیادہ مؤثر اور خیال انگیز ثابت ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود تمہیں ایسے مناظر اسٹیج پر نہیں لانا چاہئیں جن کا پردہ کے پیچھے دھڑ پڑیر ہو ہی بہتر ہے۔ ایسے واقعات مکالمہ کی صورت میں بعد میں آسکتے ہیں درنہ میڈیا (Medea) سامعین کے سامنے اپنے بچوں کو ہلاک کرنے لگے گی اور نا پاک آئرنس (Atreus) انسانوں کا گوشت سرعام پکانے لگے گا یا پراکئی (Proci) چڑیا بن جائے گی اور کینڈمس (Cadmus) سانپ ہو جائے گا۔ ایسے محیر العقول مناظر سے مجھے وحشت ہوتی ہے اور ان پر کبھی یقین نہیں کیا جاسکتا۔

تمہارے ڈرامہ کو نہ تو پانچ ابواب سے کم ہونا چاہیے اور نہ زیادہ کیوں کہ دونوں صورتوں میں اس کی کامیابی غیر یقینی ہو جائے گی۔ کسی دیوتا کو انسانی معاملات میں اس وقت تک مداخلت نہ کرنے دو جب تک کوئی ایسا مسئلہ درپیش نہ ہو جس کا فوری حل ضروری ہے۔ کورس (Chorus) کو واحد کردار کی حیثیت سے پیش کرنا چاہیے۔ اسے مناظر کے دوران گانے کی اجازت ہرگز نہ ہونی چاہیے جب تک کہ اس سے کہانی کے ارتقا میں مدد نہ ملے۔ کورس کا کام یہ ہے کہ وہ

شرابیوں کی حمایت کرے اور انھیں نیک صلاح دے۔ غصے سے کرداروں کو مضبوط کی تلقین کرے اور ایسے لوگوں کی جانب داری کرے جو گناہ سے ڈرتے ہیں۔ اسے بے تکلف میزبانی، حق و انصاف اور قانون و امن کی تعریف کرنا چاہیے۔ اسے ہر بات طشت ازہام نہیں کرنا چاہیے اور دل و نازوں سے یہ دعا کرنا چاہیے کہ ہزاروں کو مال و دولت ملے اور مفردوں کو اس سے محروم کر دیا جائے۔ اگلے زمانہ میں پانسی ہتھل کی چیزوں سے حیرن نہیں ہوتی تھی اور نہ اس کا مقابلہ نگاروں سے تھا۔ یہ معمولی قسم کا ہلکا تھا جس میں چند سوراخ ہوتے تھے۔ یہ کوس کا خاص ہلکا تھا اور سامعین کی خیانت طبع کے لیے اس کی خاص اہمیت تھی۔ قہیڑ دیکھنے والے چند معمولی، کفایت شعار مجھے آدمی ہوتے تھے۔ روشن فتوحات کے زمانہ میں لوگوں کے ذہنوں میں وسعت پیدا ہوئی اور شہروں کے گرد اونچے حصاں تعمیر کیے گئے۔ بحر جب حیرک دنوں میں بھی آزادانہ شراب نوشی روا بھیجی جانے لگی۔ تو لوگوں کی توجہ آہٹ و مسہتی کی طرف لازمی طور پر مبذول ہوئی۔ جب تک ڈرامہ کے سامعین میں دیوانی و شہری، چھوٹے بڑے ایک ساتھ بیٹھتے رہے یہ فیضان زیادہ سادہ اور فطری رہا مگر رفتہ رفتہ اس میں نئے اضافے ہوئے۔ اس طرح پانسی بجانے والے نے ہلکے کے ساتھ ہانپنے اور بھاؤ بتانے کی کوشش کی اور اسٹیج پر اس کا لہجہ لہارہ مخصوص ہوا شک ہو گیا۔ معمولی ستار میں دو تاروں کا مزید اضافہ ہوا اور خطابت کے لیے ایسی زبان استعمال ہونے لگی جسے کسی نے بھی نہ سنا تھا۔ یہی نہیں بلکہ کہاوتوں اور محاوروں کا استعمال کچھ اس کو مضمرانہ بصیرت کے ساتھ کیا گیا کہ اس کے سامنے قدیم یونانی پیشین گوئی بات ہو گئی۔

ابتدائی المیہ نظموں میں سادگی پائی جاتی ہے لیکن رفتہ رفتہ ان میں نیم برہنہ وحشی (satyre) کو شامل کیا گیا اور ایسا محسوس کیا جانے لگا کہ نظم کی بنیاد پر غیر مہذب اور بھونڈے قسم کی طراوت کا کوئی خاص اثر نہیں پڑے گا۔ المیہ شاعر اب اپنے سامعین کی دلچسپی کے لیے نت نئی ہدوتوں کو حشاش میں سرگرداں رہنے لگے کیونکہ یہ نئے تلاش ہیں ہر طرح کے ضابطوں سے آزاد تھے۔ ایک حد تک المیہ شاعری میں طر و طرافت کی گنجائش ممکن ہے اور ہم مجیدہ لمحات سے گریز کر کے مختلف مناظر کا جواز پیش کر سکتے ہیں بشرطیکہ کوئی دیوتا یا رزمیہ کردار ایک لمحہ میں شاہانہ عظمت و جلال میں جلوہ لگن ہو کر دوسرے لمحہ میں دہقانیت اور ہازاری گنتکو پر نہ اتر آئے اگر مجھے satyric drama لکھنا ہو تو میں کبھی غیر مہذب یا ہازاری لہجہ نہیں اختیار کروں گا اور نہ میں اپنے اسلوب بیان میں کرداروں کی مختلف حیثیتوں کو نظر انداز کروں گا۔ میں اپنے ڈرامے

کی تفکیک مائوس اور عام فہم سواد سے کروں گا تاکہ ہادی النظر میں ہر شخص اپنا ڈرامہ لکھنے کا عمل کرے مگر جب واقعی ہاتھ میں قلم لے تو اسے پوچھنا آجائے۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ شاعر کا اصل کمال نظم کے رد و بست اور خیالات کی تنظیم میں ہے اور اس کی بدولت عام موضوع کو ایسی ایک خاص فنی حسن حاصل ہو سکتا ہے۔

اگر جنگل کے باشندوں کو ڈرامہ کا کردار بنانا مقصود ہو تو کبھی ایسی ہازاری زبان اور شائستہ لہجہ استعمال کرتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیے۔ اس قسم کی لفظوں سے غازیوں، آزاد منشوں اور متول خاندان کے لوگوں کی توجہ نہیں ہوگی اور وہ شاعروں کو غلط و انصاف سے سرفراز کرنے سے گریز کریں گے چاہے سبک بکلی کھائے والے ان کے حق میں کتنا ہی شر کیوں نہ پائیں۔ جہاں تک نظم میں نکور و اذعان کے استعمال کا تعلق ہے۔۔۔ قصص، یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرنا چاہیے۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔ تمہارا خیال ہے کہ تمہارے بزرگ رومی طرح بے لکار پلاؤٹس (Plautus) کے شاعرانہ آہٹ اور ہڈلہ بخی کے معترف تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے شخص جلد بازی یا سادہ لوحی کی بنا پر اس کی ضرورت سے زیادہ تعریف کی۔ اگر وہ بھونڈے مذاق اور شائستہ مزاح میں امتیاز کر سکتے تو ایسی فطرتی نہ کرتے۔ المیہ شاعری کا اسلوب یونانی شاعر تھسپس (Thespis) کے زمانہ تک بنیاد تھا۔ وہ اس مخصوص اسلوب کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ عرصہ تک گوے اس کی نظموں کو بھاؤ بتا کر گاتے پھرتے۔ اس کے بعد اسکائکس (Aeschylus) نے المیہ کرداروں کے لیے مخصوص 'لباس' اور 'نقاب' (Mask) کو رواج دیا۔ قدیم طریقہ ڈرامہ نے بھی خاصی مقبولیت حاصل کی لیکن اس میں اس قدر آزادی برتی گئی کہ لاشی اور تشدد کا عنصر غالب آ گیا۔ کوس پر پابندی لگ جانے سے شائستہ سامعین کی دل آزادی کا کوئی موقع نہیں رہ گیا۔ ہمارے شاعروں نے یوں تو ہر اسلوب کو برتنے کی کوشش کی ہے لیکن جب انھوں نے یونانی شاعری کے مخصوص موضوعات کے بجائے قومی زندگی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا تو ان کو خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ روم کے سوراخوں نے اپنی بہادری سے لوگوں کے دلوں پر دھاک جمائی۔ شاعروں نے بھی اپنے میدان میں کمال حاصل کیے مگر وہ گونا گوں فنی مشکلات کے باعث جتائے دوام نہ حاصل کر سکے۔

صاحب قیصلہ (Sound Judgment) اعلیٰ انشا پر داری کی بنیاد اور ماخذ ہے۔ مترجم

کے مکالموں میں جنہیں کافی مواد مل سکتا ہے۔ مواد کی مناسبت سے الفاظ بھی خود بخود سامنے آتے گتے ہیں۔ وہ مصنف جو اپنے ملک اور احباب کے متعلق اپنے فرائض کا احساس رکھتا ہے اور جو باپ، بھائی، مہمان کا مقام پہچانتا ہے جو اسکی کے ارکان اور عدالت کے بچوں اور سپہ سالاروں کے مخصوص اختیارات کا شعور رکھتا ہے، اسے بلاشبہ اپنے فن پارہ میں ہر کردار کے لیے مخصوص مقام کا احساس ہوگا۔ میں ہر اچھے ادیب کو جو زندگی کی عکاسی کا دعویٰ کرتا ہے۔ یہ مشورہ دوں گا کہ وہ زندگی اور رسوم و رواج کی موزوں طریقہ پر ترجمانی کرے اور اسی مناسبت سے زبان کا استعمال کرے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ڈرامہ کرداروں کی جذبات نگاری کی حد تک کامیاب ہے لیکن اس میں فنی حسن موجود نہیں اس کے باوجود سامعین اس سے محفوظ ہوتے ہیں اور ان کی توجہ ڈرامہ پر مرکوز رہتی ہے نہ نسبت ان اشعار کے جو بے معنی ہیں یا جو محض سزیم لغویات ہیں۔

یونانی شاعروں کو حاضر جوابی اور موزوں تراکیب فطری طور پر ملی تھیں، ان کو شہرت عام کے علاوہ کسی اور چیز کی ہوس نہیں تھی لیکن ہماری نسل کے شاعروں کی ساری توجہ قواعد کی جزئیات پر مرکوز ہے۔ اس کے علاوہ جب ہوس و حرص کا روگ انسان کے ذہن کو لگ جائے تو بھلا ایسی نظموں کی کیسے امید کی جاسکتی ہے۔ جنہیں ہم محض کر کے صنوبر کے صندوقچوں میں محفوظ رکھ سکیں گے؟

شاعری کا متعدد تفریح یا اخلاقی اصلاح ہے۔ کبھی کبھی تفریحی اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشین ہو سکیں اور ان کا اثر دیر پا رہے۔ شاعری میں افسانوی عناصر کو حقیقت سے یکسر بے نیاز نہیں ہونا چاہیے ورنہ ایسی شاعری ناقابل یقین ہو کر رہ جائے گی۔ صدیوں سے دانشوروں نے غیر اخلاقی ڈراموں کو رد کیا ہے مگر وہ قسم کے ہائے شک و بے کیف نظموں کو قطعاً پسند نہیں کرتے۔ اگر تم اپنی شاعری میں تفریحی اور اخلاقی عناصر کو خوش اسلوبی سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہو گئے تو تم بیک وقت لوگوں کی دلچسپی کا سامان بھی کر سکتے ہو اور ان کی اخلاقی اصلاح بھی۔ فن و ادب کے سلسلہ میں اکثر اوقات ایسی تفریشیں بھی ہو جاتی ہیں جو قابل معافی ہیں۔ ستار کے ہمارا اکثر وہ سرفہر ادا کرتے جو ہم چاہتے ہیں اور اکثر تیرنٹانہ خطا کرتے ہیں۔ اسی طرح اگر کسی نظم میں اخلاقی خصوصیات موجود ہوں تو اس کی معمولی کمزوریاں معاف کی جاسکتی ہیں۔ ہمارا فیصلہ یہ ہے کہ

اگر نقل نویس باوجود تنبیہ کے برابر یکساں غلطیاں کرتا جائے اور موسیقار ایک ہی راگ کو بے سرا بنانے پر مصر ہو اور ایک شاعر جو اپنے فرائض کے احساس سے بے نیاز ہو تو وہ تنبیہ کا مستحق ہوگا عظیم شاعروں کے لیے ہمارے دل میں قدر و منزلت ہے لیکن ان کی لغزشوں پر ہمیں ہنسی بھی آتی ہے۔ رزمیہ نظموں اور طویل شعری تصانیف میں یہ بات قابل غور ہے کہ شاعر کے ذہن میں غنودگی بھی طاری ہو سکتی ہے۔

نظم کی مثال ایک طرح سے تصویر سے مشابہ ہے۔ کبھی ہم تصویر کو نزدیک سے پسند کرتے ہیں، کبھی دور سے، ایسے ہی جیسے کسی کو مدھم روشنی پسند ہے اور کسی کو تیز روشنی مرغوب۔ کچھ نظمیں ایک دفعہ کے لیے لطف اندوزی کا سامان فراہم کرتی ہیں اور کچھ ایسی ہیں جنہیں بار بار پڑھ کر بھی سیری نہیں ہوتی۔

میرے نو بہاولو، اگرچہ جنہیں اپنے باپ سے اچھی تربیت ملی ہے اور تمہارے اندر شعری مذاق بھی بدرجہ اتم موجود ہے مگر یہ بات ہمیشہ یاد رکھو کہ کچھ مضامین ایسے ہیں جن میں ایک خاص حد تک اکساب فن ضروری ہے۔ جس طرح شاندار ضیافتوں کے دوران بے سری موسیقی چیز خوشبو اور ایسی ہی دوسری چیزیں نفرت پیدا کرتی ہیں اسی طرح کوئی نظم جب دلفریب ہونے کے بجائے شاعر کی بد مذاقی کا ثبوت دے تو وہ انتہائی لغو ہو جاتی ہے۔ جسے کھیل سے کوئی شغف نہ رہا ہو وہ میدان میں کیوں اترے اور جو گولے دھوگان کے رموز سے نا آشنا ہے وہ دوسروں کو ہنسنے کا موقع کیوں دے؟ ایک حد تک یہ صحیح ہے کہ شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے مگر میرے عزیزو! تمہارے لیے میرا مشورہ یہ ہے کہ جب تمہارے ذہنی قوتی شعر گوئی سے احتجاج کریں تو تمہیں زبردستی نہیں کرنا چاہیے۔ اس کے باوجود اگر تم کبھی شعر کہو تو خدا میسین (Maecius) اور اپنے والد یا مجھ کو ضرور دکھا لو۔ اس کے بعد اس تصنیف کو نو سال کے لیے ڈیسک کے اندر بند کر دو۔ جنہیں ہمیشہ اس کا اختیار ہے کہ جو چیز شائع نہ ہو سکے اسے ضائع کر دو لیکن جو چیز منظر عام پر آ جاتی ہے اسے واپس لینا ناممکن ہو جاتا ہے۔

انسانی تہذیب کے ابتدائی دور میں جب لوگ جنگلوں میں رہتے تھے تو خدا کا پیغمبر آرفیوس (Orpheus) انھیں قتل و غارت گری سے باز رہنے کی تلقین کرتا تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یونان کے شہر تھیبز (Thebes) کو بسانے والا امفیون (Amphion) سکے کی آواز سے پتھروں کو مناسب مقام پر رکھواتا تھا۔ قدیم زمانہ میں علم و حکمت سے نجی اور عوامی جائیداد میں

امتیاز کرنے کا سلیقہ سکھایا جاتا، پاک اور ناپاک کے درمیان فرق بتایا جاتا اور ناجائز جنس پرستی کی جگہ ازدواجی محبت کا گر سکھایا جاتا، ظلم و ستم کے ذریعہ ہی شہر بسائے جاتے اور قوانین و ضوابط لکڑی کے تختوں پر نقش کرائے جاتے۔ اس طرح رفتہ رفتہ شاعروں اور ان کی شعری تصانیف کی بھی قدر و منزلت بڑھی۔ قدیم شعرا میں ہوسر اور دوسرے فنکاروں نے رزمیہ اور رجز کے ذریعہ شہرت عام اور ہٹائے دوام حاصل کی ہے۔ فی زمانہ ایسے شاعروں کے لیے شہرت و نیک نامی کے مواقع مہیا ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ اس فن میں امتیاز حاصل کر سکیں۔

آج کل لوگوں میں اس بات پر بحث ہوتی ہے کہ شعری مقبولیت و شہرت آمد پر منحصر ہے یا آدرد اور پر تکلف منافی چہنی ہے۔ میں یہ بات نہیں سمجھ سکتا کہ مطالعہ کیے بغیر ذہانت کے مفید ہو سکتا ہے یا فن کیے بغیر تربیت کے کامیاب ہو سکتا ہے۔ درحقیقت دونوں ایک دوسرے کے لازم و ملزوم ہیں۔ جو شاعر منزل مقصود تک پہنچنا چاہتا ہے اسے ہر طرح کی محنت و کادش کرنا پڑتی ہے اور گرم و سرد جھیلنا پڑتا ہے یہاں تک کہ اسے محبت اور شراب کو بھی خیر باد کہنا پڑتا ہے... آج کل کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ سب سے اچھی نظمیں لکھتے ہیں اور دوسرے حریف سنی لا حاصل کرتے رہتے ہیں چنانچہ فی زمانہ شاعرانہ تعلیٰ میں کسی سے پیچھے رہ جانا یا اپنی سماعت اور لامطی کا اعتراف کرنا بے حد شرمناک سمجھا جاتا ہے۔

جس طرح نظام کرنے والا اپنے گرد خیر یادوں کا حلقہ بنا لیتا ہے اسی طرح شاعر اپنے کلام کی عظمت منوانے کے لیے پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے... اگر اس کے کلام میں واقعی جان ہے تو اسے ہر طرف سے حسین و آفریں کے غلغلے سننے کو ملیں گے۔ اگر تم نے کسی کو کوئی تحفہ دینے کا ارادہ کیا ہے تو اپنے دوست کو اس موقع پر اپنے اشعار سننے کے لیے مدعو نہ کرو۔ وہ تو شعر پر عیش عیش کرے گا۔ جس طرح کرایہ کے تعزیہ دار سچے تعزیہ داروں کے مقابلہ میں زیادہ شد و مد کے ساتھ داویلا مچاتے ہیں اسی طرح نقلی مداح سچے پارکھ کے مقابلہ میں زیادہ جذباتی انداز میں تعریف کے پل بانہ مچتے ہیں... اگر تم نظمیں لکھتے ہو تو اپنے ناقد کے مدحی اشارات کی تہ میں ایسے جملوں کی تلاش کرو جن میں اس نے سچی بات چھپا رکھی ہے۔ اگر تم نے کونٹیلین (Quintilian) جیسے نقاد کے سامنے اپنے کلام کا نمونہ دکھا تو وہ ناقص اشعار کو دوبارہ لکھنے کی تلقین کرے گا اور اگر تم نے اس سلسلے میں اپنی مجبوری ظاہر کی تو وہ تمہیں ان اشعار کو رد کر دینے کا مشورہ دے گا... ایک اچھا اور عاقل آدمی ہمیشہ بودے اشعار کی گرفت کرے گا،

کھر درے اشعار کو برا کہے گا، گریبہ اشعار پر کالے نشان لگائے گا، بے ہام منافی سے اجتناب کرنے، مبہم تراکیب کو سلیس بنانے اور اصلاح طلب اشعار کو بدلتے کا مشورہ دے گا۔ وہ یہ بھی نہیں کہے گا کہ معمولی لفظوں کے لیے کسی دوست کی دل آزاری کیوں کی جائے۔ یہ معمولی لغزشیں اس شخص کے حق میں جس کی بے جا تعریف ہوئی ہے زیادہ مضر ثابت ہو سکتی ہے۔

جس طرح طاعون اور برص تان کے مریضوں اور ذہنی توازن کھودینے والے مہذوبوں سے لوگ کتراتے ہیں اسی طرح کلند آدمی جو شیعے شاعروں سے پیدا ہوتے ہیں مگر لڑکے ان کا پیچھا کرتے رہتے ہیں اور بڑا لے سے بھی باز نہیں آتے۔ ایسے مہذوب شاعر شعری ذکاوت کے لیے کڑوا میں اپنے سروں کو جنش دیتے پھرتے ہیں اور جب اس حالت میں کنویں میں گر کر لوگوں سے مدد طلب کرتے ہیں تو کوئی ان کی مدد کو نہیں پہنچتا۔ اگر شہریوں میں کوئی ایسے شاعر کو کھانے کے لیے رسی ڈالنا چاہے تو میں یہ کہوں گا کہ تمہیں کیا پتہ وہ کس ہنڈے کے تحت کنویں میں کودا ہے۔ ایبکی ڈاکٹر (Empedocles) دیوتا بننے کی خواہش میں اٹنا آتش فشاں کے دہانے میں کود پڑا تھا۔ لہذا شاعروں کو خودکشی کی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ کسی آدمی کو اس کی مرضی کے خلاف بچانے کی کوشش اس کو مار ڈالنے سے بدتر ہے۔

شاعروں نے مجنونانہ حرکتیں پہلے بھی کی ہیں لہذا انھیں بچانے میں یہ خطرہ ہے کہ وہ آئندہ خودکشی کی خواہش کو ملتوی کر دیں گے۔ کسی کو پتہ نہیں کہ ایسے شاعر کیوں شعری کوئی پر مصر ہیں۔ اپنی حرکتوں سے وہ اپنے آباؤ اجداد کی روحوں کی بے حرمتی کرتے ہیں اور پاک سرزمین پر کفر و الحاد پھیلاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسے مہذوب شاعر کی مثال اس رچھ کی طرح ہے جس نے اپنی زنجیریں توڑ ڈالیں ہیں اور جو اپنے بے کیف اشعار سے عالم و جاہل سب کو فرار کی راہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اگر شامت اعمال سے کوئی اس کے نرنے میں پڑ گیا تو وہ اس سے چپک جاتا ہے اور اپنے کلام سے اس کے قلب و ذہن کو لہو لہان کر کے ہی دم لیتا ہے۔

ہوریس کی حیثیت لاطینی نقادوں کے درمیان سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ وہ فطرتاً امت پسند تھا اور پیداؤنی طور پر ان تمام چیزوں کا قائل رہا جو ہر آزمائش سے گزر چکی

ہوں۔ ہورس کی تنقید میں سب سے اہم خصوصیت اصناف شاعری کے معیاری قدر و قیمت کا۔
 تعین ہے۔ اس نے افلاطون اور ارسطو سے استفادہ کیا اور اپنے زمانہ کے مروجہ اصناف پر اس
 کے اطلاق کی کوشش کی۔ ارسطو کے زمانہ میں المیہ، مہربانہ اور طبعیہ تین خاص اصناف اہم مانے
 جاتے تھے لیکن ہورس کے معصروں نے ان اصناف کے علاوہ غنائیہ، مہربانہ (Pastoral)
 جہو، مہربانہ اور دوسرے اصناف میں بھی طبع آزمائی کی۔ چنانچہ اس زمانہ میں تنقید کا بنیادی
 مقصد ان اصناف کی نوعیت اور اہمیت پر روشنی ڈالنا تھا۔ ہورس فن و ادب میں اتحاد اثر کو
 بہر قیمت برقرار رکھنا چاہتا ہے اور کلاسیکی اساتذہ کی تقلید کو نئے لکھنے والوں کے لیے بے حد
 ضروری سمجھتا ہے۔

ہورس کی تنقید کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ اکثر فی لوازمات کو پس پشت ڈال کر اپنے
 معصروں کے مذاق اور معیار سے متاثر رہا اور یہ کہ اس کے یہاں ارسطو کی طرح فطری
 معروضیت نہیں پائی جاتی۔ یہ صحیح ہے کہ فن شاعری میں اس نے سامعین کے مذاق اور عوام کی
 پسند و ناپسند سے بحث کی ہے لیکن یہ ایک حد تک ڈرامہ کے لیے بھی صحیح ہے۔ شاعری کے لیے
 نہیں۔ اس نے آکسل کو مراسلا اور دوتیس جہو میں صاف لفظوں میں کہا ہے کہ:
 ”بھئی عامیوں کی رائے کی پروا نہ کرو۔۔۔ جس میں ہمیشہ لائق سامعین کی تلاش
 کرنا چاہیے چاہے ان کی تعداد کم ہی کیوں نہ ہو۔“

ہورس خود بھی شاعر تھا لہذا فطری طور پر نقادوں نے اس کی شاعری اور تنقید کے باہمی
 رشتہ کی طرف اشارے کیے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے نظریات اور اس کی شاعری میں پوری
 مطابقت نہیں ملتی لیکن اس نے جن کلاسیکی اجزاء و خارجیت، تکمیل اور موزونیت (decorum) کا
 اپنے مقالہ میں ذکر کیا ہے وہ بنیادی عوامل ہیں اور ان کی مدد سے ہم اس زمانہ کے شاعروں کے
 کلام کو سمجھنے کے لیے معیار بنا سکتے ہیں۔

ہورس کے تنقیدی نظریات میں اصول و ضابطہ کو زبردست دخل ہے اور اس بنا پر وہ سند
 یافتہ ادیب کی طرح خود بھی اپنے کلام کو مستند مانتا ہے۔ زبان کے استعمال میں اس کے خیالات
 زیادہ سخت نہیں بلکہ اس کے یہاں موزونیت کے اصول کو خاص چمک کے ساتھ برتنے کی تلقین
 کی گئی ہے۔ اپنی جہو یہ نظموں میں ہورس نے ان شاعروں کا مذاق اڑایا ہے جو اپنی لاطینی
 شاعری میں خواہ مخواہ یونانی الفاظ کھسیوتے رہتے ہیں لیکن فن شاعری میں اس نے اس بات کو

حلیم کیا ہے کہ شاعر کو اس بات کا حق حاصل ہے کہ وہ غیر زبانوں سے یا قدیم زبانوں سے
 الفاظ مستعار لے سکے۔ البتہ وہ اس سلسلے میں لفظوں کے چلن پر خاص زور دیتا ہے۔ نئے
 الفاظ جن کا چلن نہیں، متروک ہو سکتے ہیں اور پرانے الفاظ جو زبان زد و عام ہیں
 محاورہ بن جاتے ہیں۔

ہیت اور مواد کے سلسلہ میں یونانی نقادوں کے یہاں بھی یہ بحث عام تھی کہ شاعری کا
 مقصد اصلاح ہے یا محض انبساط، افلاطون کا خیال ہے کہ شاعر سامعین پر جادو کر دیتے ہیں اور وہ
 عقل سلیم کے استعمال سے معذور ہو جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ہسیڈ (Hesiod) کا قول
 ہے کہ شاعری اخلاقی درس ہے۔ کچھ حکیموں اور عالموں نے خوبصورت لفظوں کے تفریحی اور سحر
 انگیز پہلوؤں پر زور دیا۔ ہورس نے ان دونوں نظریات کے درمیان مفاہمت کر کے یہ فیصلہ دیا
 کہ شاعری کا مقصد سامعین کا ذہنی انبساط بھی ہے اور اخلاقی اصلاح بھی۔

شاعروں کے متعلق سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر پیدا کی ہوئے ہیں یا یہ کوئی
 اکتساب ہے۔ ہورس کی خطابیہ نظموں میں شاعروں کی ذاتی انج اور خداداد ذہانت کا ذکر ہے
 لیکن فن شاعری میں وہ اپنے پیش روؤں کی اس رائے سے اتفاق کرتا ہے کہ شاعری کے لیے
 فطری صلاحیت کے ساتھ تکنیک کا علم بھی ضروری ہے۔

فن شاعری کا تیسرا حصہ شاعری کے نظریہ سے نہیں بلکہ شاعروں سے متعلق ہے۔ اس کا
 مشورہ ہے کہ شاعری کرنے کے لیے مجذب اور مجنوں بننے کی کوشش نہ کرو۔ کبھی کبھار نہا لینے
 سے تمہاری صلاحیت نہیں حمل سکتی۔ شاعر بننے کے لیے سقراط کو پڑھ کر علم حاصل کرو۔ اگر تم نے
 روی انداز میں تجارتی تعلیم حاصل کر کے شاعری شروع کی تو اس کلام کا انجام معلوم ہے۔ کبھی
 اپنے دوستوں اور مصاحبوں کی تعریف سے مت بہکو بلکہ کسی ایماندار نقاد سے اصلاح لو اور اس
 کی باتوں پر عمل کرو۔ شاعروں میں تخلیقی انج اور شعری تحریک کے سلسلے میں ہورس کے خیالات
 مصنفوں کی نفسیات اور پیشہ ورانہ سوچ و جذبہ کی عین دلیل ہے۔

ہورس کے بعد رومی کلاسیکیت کے علمبرداروں میں کوئنٹیلین (Quintilian) سب سے
 زیادہ باصلاحیت نقاد ہے وہ بھی مواد کے مقابلہ میں ہیت (Form) کو خاص اہمیت دیتا ہے اور
 فنی رچا و کو ادبی تصنیف کا باہر الا متیاز خصوصیت قرار دیتا ہے۔ وہ مثنوی تحریر میں ترتیب و ترکیب،
 بیان کی صفائی، قطعیت اور اختصار پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اسلوب بیان بالخصوص

لانجائینس

اسلوبی تنقید کے حصن میں مختصر، مشترکہ نام کتاب 'ان دی سب لائم' کے حقیقی مصنف کے بارے میں محققین کے مابین اختلاف رائے ہے۔ اس کتاب کا قدیم ترین مسودہ جس کا ہے جس کی تاریخ دسویں صدی عیسوی ہے جس میں تین مصنفوں کے نام درج ہیں:

- 1 والی اونیس
- 2 لانجائینس
- 3 والی اویس لانجائینس

اب سوال یہ ہے کہ کیا یہ تین الگ الگ آدمی ہیں یا کسی ایک ہی آدمی کے تین مختلف نام ہیں۔ عام طور پر یہ خیال ہے کہ یہ تین نام ایک شخص کے نہیں ہیں تو پھر ان دی سب لائم کا حقیقی مصنف کون ہے؟ اکثر تنقیدی کتابوں میں اس کتاب کو لانجائینس سے منسوب کیا گیا ہے لیکن یہاں یہ مشکل آ پڑتی ہے کہ خود لانجائینس کے بارے میں محققین خاموش ہیں، اسکاٹ جیمز کا خیال ہے کہ یہ لانجائینس دراصل تیسری صدی عیسوی کا کیس لانجائینس ہے جو شام کی ملکہ زینوبیا کا مشیر خاص تھا۔ اس ڈی واجہ کا خیال ہے کہ مسلمان نام دراصل پلو بارج کی تصنیف ہے۔ اور کچھ محققین یہ بھی کہتے ہیں کہ حقیقتاً یہ کتاب سسلی کے مشہور مقرر کاسی لس کی تصنیف ہے جس کا زمانہ پہلی صدی عیسوی تھا۔ اس خیال کو تقویت اس لیے حاصل ہے کہ اس کتاب میں جن فن کاروں کے حوالے ملتے ہیں وہ سب کے سب پہلی صدی عیسوی کے ہیں۔ اگر یہ کتاب دوسری یا تیسری صدی عیسوی کی ہوتی تو ظاہر ہے کہ اس زمانے کے شعرا وادبا کا تذکرہ کہیں نہ کہیں ضرور ہوتا، معاصرین کے بارے میں کوئی نہ کوئی بات ضرور درج ہوتی لیکن ایسا نہیں ثابت ہوتا ہے کہ سب لائم تیسری صدی عیسوی ہی کی تصنیف ہے۔ بہر حال یہ کتاب کسی کی ہو، عام خیال یہی ہے

روزمرہ کا مسوزوں استعمال نثری آہنگ کے لیے از حد ضروری ہے۔
کون ٹلین نے میٹھی تنقید (formal criticism) کی اصطلاحوں کو معیاری حیثیت دی۔
وہ اس بات پر ہمیشہ زور دیتا رہا کہ نثر نگاری بھی ایک فن ہے جس کے لیے مصنف کو ریاضت کرنا پڑتی ہے۔ اس کے یہاں تقابلی تنقید کے ابتدائی نمونے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ یونانی ادب کا مقابلہ رومی ادب سے کرتا ہے اور یونانی زبان کا لاطینی زبان کے ساتھ اسے اس بات کا خاص احساس تھا کہ لاطینی زبان میں وہ وسعت اور نفاست نہیں جو یونانی زبان کا خاصہ ہے۔ لہذا اس نے اپنے ہم وطنوں کو مشورہ دیا کہ وہ فن و تکنیک اور استعارے کی مدد سے اپنی زبان کو مالا مال کریں۔



(کلاسیکی مغربی تنقید: ڈاکٹر محمد طہین، اشاعت: مارچ 1975، ناشر: انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی)

کہ اس کی تصنیف کا زمانہ پہلی صدی عیسوی ہی ہے۔ لیکن اس کتاب میں جس شخص کو مخاطب ہوں تو ان دی سب لائق، یونانی زبان میں ہے۔ لیکن اس کتاب میں جس شخص کو مخاطب کیا گیا ہے وہ ایک رومی ہے اور جس کا نام پوسٹومیس ٹیرینٹس ہے اس کتاب کے ضمن میں ایک عرصہ تک ادبی دنیا واقف رہی تھی لیکن پہلی بار ویرٹلی نے اسے پوسٹل سے شائع کر دیا اشاعت کے بعد بھی اور قریب قریب سو سال تک اس کی ادبی اہمیت کی طرف سے لوگ غافل رہے، لیکن یولیو نے 1676 میں اس کا ترجمہ کیا تو لوگوں کی نظر اس پر پڑنے لگی۔ عہد الزائچہ میں اس کے مختلف ترجمے ہوئے ہال نے خطابت کی رفعت کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا۔ پلٹسی نے اپنے ترجمے کا نام تقریر کی عظمت یا رفعت رکھا لیکن 1739 میں ڈبلو اسمتھ نے ان دی سب لائق کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا اور جب سے یہی نام مستند سمجھا جا رہا ہے۔

اس کتاب کی اہمیت اور عظمت کے بارے میں تمام عقائد اتفاق کرتے ہیں کہ یوٹیکا کے بعد یہ سب سے اہم کتاب ہے، اس طرح ارسطو کے بعد سب سے بڑا تنقیدی نام لانا یونیس ہی کا ہے۔ دراصل لانا یونیس نے سلام یا ترفع کے موضوع پر ان امور سے بھی بحث کی ہے جن کے بارے میں افلاطون اور ارسطو قطعی خاموش ہیں اور کچھ ایسے تنقیدی نکات کو زیر بحث لایا ہے جو ہر زمانے اور ہر جگہ کی ادبی نگارشات پر منطبق ہو سکتے ہیں۔

بہر حال لانا یونیس افلاطونی تھا، اور افلاطون کے اس خیال سے بہت متاثر تھا کہ ادبی رویہ دراصل جذباتی رویہ ہے لیکن محض اس بنا پر وہ شعر اور ادب کو ملکیت سے نکال باہر کرنے پر اصرار نہیں کرتا بلکہ ان کی اہمیت پر زور دیتا ہے بھر بھی افلاطون ہی کی طرح زندگی کا ایک الہیاتی تصور پوری کتاب میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً وہ اپنی کتاب ان دی سب لائق یا ترفع کے دسویں باب میں لکھتا ہے:

”حقیقی خلیفہ معمولی ذہن کا شخص نہیں ہوتا اس لیے کہ وہ شخص جس کے انکار و آراء معمولی ہوں گے وہ عام زندگی میں بھی ان سے چمٹ کر مائل نہیں کر سکتا اور اس طرح وہ استہجاب اور لاقانیت کی سرحد میں نہیں چھو سکتا۔ اونچے خیالات عظیم ان زبان ہی سے پیدا ہو سکتے ہیں اور وہی دینی بھی ہو سکتے ہیں۔“

ہم لوگ ہر لمحہ آگے بڑھتے جاتے ہیں تاکہ ہمارے اور گرد کے حصار ٹوٹ جائیں اور ہم ایک لامعلوم حقیقت کا سراغ پائیں۔ حقیقت کا سراغ لگانا

عظیم شاعری سے ہی ممکن ہے جو اپنی کیفیت میں وہی، جذباتی یا وہ ترسلی ہوتی ہے اور جسے افلاطون اپنی ملکیت سے نکال نہ سکا۔“

اس طرح لانا یونیس ایک طرف تو شاعری کے الہیاتی تصور پر زور دیتا ہے اور دوسری طرف شاعر کے تخلیقی اور جذباتی اوصاف پر بھی اصرار کرتا ہے۔

لانا یونیس سے پہلے عقائدوں کا یہ عام تصور تھا کہ شاعری کا کام اصلاحی اور مسرت بخش ہے اور نثر کے عوامل تہذیب اور ترسلی ہیں لیکن لانا یونیس ایسی تفریق کا قائل نہیں، وہ کہتا ہے کہ جس طرح شاعری اصلاحی بھی ہو سکتی ہے اور مسرت بخش بھی، اسی طرح نثر سے بھی اصلاح کا کام لیا جاسکتا ہے اور یہ بھی مسرت آگیاں ہو سکتی ہے، تہذیب اور ترسیل محض نثر کا علاقہ نہیں۔ شاعری بھی تہذیبی اور ترسلی ہو سکتی ہے، عظیم شعرا اور نثر نگار اصلاح کے فرائض بھی سرانجام دیتے ہیں اور مسرت بھی بہم پہنچاتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ ترسیل کا کام بھی کرتے ہیں، لیکن ان کی عظمت کا راز کسی اور ہی چیز میں مضمر ہے اور وہ ایک وصف ہے، ترفع کا وصف۔ لانا یونیس یہ بھی کہتا ہے کہ ترفع کا حصول معمولی ذہن سے ممکن نہیں ہے۔ یہ اس شخص کے دسترس کی چیز ہے جس کی روح بالیدہ ہوتی ہے اور وہ ارفع ہوتا ہے۔ ترفع زبان کی عظمت سے بھی عبارت ہے اور اس کی تاثیر سے بھی۔ یہ اس عظیم احساس کا بھی نام ہے جو صرف عظیم فن کاروں کے یہاں ہی پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا معیار ہے جو صرف ملحد دل ہی کا حصہ ہو سکتا ہے، پاکیزگی اور متانت اس کے لوازم ہیں اور بلند کی اور عظمت اس کی جولا لگاؤ۔ لانا یونیس اس امر کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ فن کار بس اتنا کام نہیں کرتا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنا مفہوم بتا دے بلکہ اس کے فرائض میں یہ امر بھی داخل ہے کہ وہ اپنے فن کو اسی طرح برتے کہ اس کے احساس و جذبات، قاری کے احساسات و جذبات بن جائیں اور اس پر وہی عالم خیال روشن ہو جائے جو فن کار پر طاری ہو چکا ہے۔

بہر حال لانا یونیس ’ترفع‘ کے مندرجہ ذیل پانچ اصول مرتب کرتا ہے:

- 1 خیال کی عظمت
- 2 جذبے کی شدت
- 3 صنعتوں کا صحیح استعمال
- 4 اسلوب کی متانت

’خیال کی عظمت‘ سے مراد یہ ہے کہ ادباء و شعرا فکر کی انتہائی بلندیوں سے اپنا رشتہ رکھیں۔ ان کا تصور ایسا ہو کہ معمولی ذہن کی پیداوار معلوم نہ ہو۔ فکر کی عظمت سے شاعر کی عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ معمولی اور پیش پا افتادہ تصورات فن کار کو ادراک پر اٹھنے نہیں دیتے اور وہ ہمیشہ پستی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ لانا بنائیس کے ذہن میں غالباً یہ بات بھی تھی کہ عظیم شعرا کے تصورات ماڈل بن سکتے ہیں اور ان کی فکر کی رفعت کا ہم جائزہ لیتے رہیں تو ممکن ہے کہ اعلیٰ تصور ہماری سرحد بھی بن جائے۔ لانا بنائیس کے ’عظمت خیال‘ کے اصول کی وضاحت ڈراماٹن نے ان الفاظ میں کی ہے:

”وہ عظیم فن کار جن میں ہم اپنے لیے باعث تقلید سمجھتے ہیں ہمارے لیے مشعل کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ جو مشعل ہماری راہوں کو منور اور تابناک بناتی ہے اور اکثر ہمارے خیالات کو وہ عظمت عطا کرتی ہے جس عظمت کا تصور ہم اپنے تقلیدی فنون کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔“

یہ امر ادبی موشگافی کا باعث رہا ہے کہ جذبے کی شدت سے لانا بنائیس کی مراد کیا ہے؟ کیا یہ ارسطو کے نظریہ کھوارس کا رد یا اس کی ضد ہے یا محض اس کی توسیع ہے۔ لانا بنائیس نے شدت جذبہ کے اصول کی توضیح نہیں کی ہے اور اس کام کو کسی دوسرے موقع کے لیے چھوڑ رکھا، لیکن اپنے وضع کردہ دوسرے اصولوں کی بحث میں بھی جذبے کی باتیں تو اتارے کرتا جاتا ہے۔ خصوصاً رفعت اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ جذبے کی شدت پر بھی زور دیتا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب کی عظمت کا راز بھی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ جذبے کی شدت سے ہم آہنگ ہو۔ لیکن لانا بنائیس اس امر پر بھی زور دیتا رہا ہے کہ جذبہ، ترحم، غم، خوف وغیرہ ایسے سامنے کے جذبات ہیں اور اتنے عمومی ہیں کہ ان میں ترفع کے حصول کا امکان محال ہے، ایسی صورت میں ذہن ارسطو کے نظریہ کھوارس کی طرف راغب ہوتا ہے جس میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ الیہ خوف، ترس اور ہمدردی کے جذبات ابھارتا ہے۔ الیہ میں ایسے جذبات تزکیہ نفس یا تطہیر جذبہ کا باعث بنتے ہیں۔ اس کے برخلاف لانا بنائیس غم، ترحم یا خوف کے جذبے کو ایسی کوئی اہمیت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتا، ایسے میں فن کی افادیت کے بارے میں اس کا نقطہ نظر یا تو مبہم رہ جاتا ہے یا وہ فن کو افادیت سے وابستہ کرنا ہی نہیں چاہتا۔ دراصل

لانا بنائیس جس بات کی وکالت کرنا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب قاری کو اس کے اپنے احساسات تک پابند نہیں رکھتا بلکہ اسے بلندی اور رفعت عطا کرنے کی سبیل تلاش کرتا رہتا ہے، اس طرح قاری اپنی ذات سے بلند ہو کر ایک ایسی وجدانی سطح پر پہنچ جاتا ہے جہاں عمومی حالات میں اس کی رسائی ناممکن ہے۔ جذبے کی شدت کی یہی کارگزاری ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والے کو ایک منزل تک لے جائے جو اس کی اپنی منزل نہیں بلکہ نا دیدہ بھی ہے اور فریب بھی۔

صنعتوں کے استعمال کے باب میں بھی لانا بنائیس کے خیالات انتہائی فکر آگیز ہیں۔ پچھلے قندوں نے انتخاب الفاظ پر زور دیا تھا، پھر ان کی منطقی ترتیب کی بحث کی تھی تاکہ اسلوب میں بحار آئے۔ لانا بنائیس ایسی رائے سے اختلاف تو نہیں رکھتا لیکن بحث کی ترتیب بدل دیتا ہے وہ کہتا ہے کہ صنعتوں کے استعمال سے اسلوب خود بخود دارف و اعلیٰ بن جاتا ہے۔ الفاظ کی ترتیب و تزئین کو بھی نتائج اور بدائع کے لوازم کے ساتھ دیکھنا ناگزیر ہے۔ صنعتیں باتوں کی اہمیت بڑھا ڈالتی ہیں اور ان میں احساس جمال کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ صنعتوں کے استعمال میں شعرا ادباء کو اس امر کا خیال رکھنا ہے کہ کہاں تک وہ فطری بن کر سامنے آئے ہیں۔ دو مختلف چیزوں میں کوئی نقطہ انسلاک تلاش کرنا فعل عبث نہیں لیکن یہ عمل بہر حال میکا کی نہیں ہونا چاہیے۔ اس لیے کہ نتائج اور بدائع کا میکا بھی استعمال جاری کو شکوک میں مبتلا کر سکتا ہے اور وہ ادباء و شعرا کے حقیقی جذبات پر بھی شبہ کر سکتا ہے۔ دراصل لانا بنائیس اس اہم بات کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہے کہ اسلوب کی تازگی اور خیال کی وسعت میں صنعتوں کا بڑا عمل دخل ہے لیکن ان کے برعکس فطری روش کا ہونا لازمی ہے تاکہ صنعتوں کا استعمال معنوی بن کر بے وزن نہ بن جائے۔

انتخاب الفاظ کے باب میں بھی لانا بنائیس انتہائی فکر آگیز ہیں، باتیں کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ الفاظ کی اپنی اہمیت تو ہے لیکن حصول آہنگ کے لیے معنی سے ماوراء ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ انھیں لفظ و معنی کا رشتہ ٹوٹ ہے۔ اس کے خیال میں بعض الفاظ معمولی ہو سکتے ہیں اور بعض غیر معمولی، لیکن ان کی اپنی اپنی جگہ ہے۔ بعض جگہوں پر صرف معمولی ہی الفاظ بیان میں حسن پیدا کرتے ہیں اور بعض جگہوں پر غیر معمولی الفاظ کے استعمال کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اپنی اپنی جگہ پر دونوں ہی کے حصے میں بڑی نازک اثر آفرینی آئی ہے اور یہ نزاکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فن کار معنی سے ان کے رشتے سے کلی طور پر آگاہ ہو۔ گو یا لانا بنائیس

الفاظ کی معنوی حیثیت پر بہت زور دیتا ہے اور انہیں اظہار مفہوم کا موثر ذریعہ سمجھتا ہے۔
ترفع کے اصول کی آخری بحث ترتیب الفاظ کی بحث ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتا ہے کہ
ترتیب الفاظ کا موضوع انتہائی اہم ہے۔ سبب وجہ ہے کہ وہ پہلے ہی سے اس موضوع پر دو
رسالے تحریر کر چکا ہے۔

الفاظ کی مناسب ترتیب پر زور دیتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ فن کارانہ ترتیب ہی سے فن
میں آہنگ پیدا ہوتا ہے اور نفسی کی کیفیت در آتی ہے۔ بیان کا آہنگ اور اس کی نفسی قاری کو
اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ باتیں سیدھی روح میں اتر جاتی ہیں اور اس پر ایک مخصوص کیفیت
طاری ہو جاتی ہے۔ اتنا ہی نہیں لاناچائیس کا خیال ہے کہ ایسے فن کار جن کے فکر و خیال
میں رفعت و عظمت کا دور تک پتہ نہیں محض اس بنا پر قابل اعتنا بن جاتے ہیں کہ وہ معمولی الفاظ
کی بھی ترتیب کا اثر جانتے ہیں اس طرح موثر بن کر اپنے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔

لاناچائیس اس امر سے بھی آگاہ ہے کہ آہنگ کی خوشگلی سے تحریر کا وزن اور وقار گھٹ جاتا
ہے اور اس میں وہ تاثیر باقی نہیں رہتی جو مربوط اور متوازی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے۔ پھر بھی
لاناچائیس متنبہ کرتا ہے کہ آہنگ کی زیادتی بھی معنی پر اثر انداز ہوتی ہے اور فن کے دوسرے
محاسن کو کھلا دیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لاناچائیس معمولی الفاظ اور عامیانہ الفاظ میں فرق
کرتا ہے اس کا خیال ہے کہ عامیانہ الفاظ کا استعمال مناسب نہیں اس لیے کہ ان سے تحریر بھی
عامیانہ بن جاتی ہے اور عظمت و رفعت سے محروم ہو جاتی ہے۔ لاناچائیس بتاتا ہے کہ وہ الفاظ
جو عام بول چال میں کثرت سے استعمال ہوتے ہیں وہ یعنی عامیانہ ہوتے ہیں اور ان کی حقیقی
ترتیب بھی اسلوب کو رفعت نہیں بخش سکتی۔

○

(قدیم ادبی تنقید: ڈاکٹر وہاب اشرفی، اشاعت: جولائی 1973ء، ناشر: تعلیمی مرکز، جواہر پور، پٹنہ)

عقیق اللہ

کوئن ٹلین

کلاسیک ادبی تنقید کی تاریخ میں ہوریس اور لاناچائیس کے علاوہ کوئن ٹلین (35 قبل مسیح تا
95 قبل مسیح) کا بھی اہم درجہ ہے۔ Institutio Oratoria، جس کا انگریزی ترجمہ (The
Education of an Orator) کے نام سے دستیاب ہے، اصلاً 12 کتابوں پر مشتمل ایک
مبسوط مقالہ ہے۔ کوئن ٹلین نے اس مقالے میں فن اور خطابت کے بنیادی مضمرات کو اپنی بحث
کا موضوع بنایا ہے۔ خصوصاً 8 سے 10 تک کے مجلوں میں خطابت کے فن کے تحت تنزی
اسلوب کی تھیوری وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ کوئن ٹلین اپنی تھیوری کو ایک نئی دریافت بھی کہتا
ہے لیکن یہ نئی دریافت یا خلقی Original کم افلاطون ارسطو اور ہوریس کی مرہون زیادہ ہے۔
کوئن ٹلین چنی طور پر کلاسیکی تھا اور کلاسک ہی کو بلند مرتبے پر رکھ کر دیکھتا تھا۔ افلاطون، ارسطو
اور ہوریس کے علاوہ کلاسیکی عظیم شعرا میں ہومر، ہنڈار، ارسٹوفینز، سوفوکلز، یورپیڈز اور درمل
اس کے نظر میں فکر و فن کے اعلیٰ درجے کے ماخذ تھے۔ اس کا خیال تھا کہ فطرت کے قوانین کی
طرح اس نے جو معیار قائم کیے ہیں وہ ازلی ہیں نہ دائمی کیونکہ مقام اور وقت کے ساتھ
انداز ہائے تکلم میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ کوئن ٹلین اسلوب کے ایک ایسے مثالی تصور کی
بھی بات کرتا ہے جو 'فن' کی رسائی سے بعید ہے؛ دوسرے لفظوں میں وہ تنقید کی نارسائی
کا ایک ایسا تصور بھی مہیا کرتا ہے جس کے تحت فن کے کچھ ایسے دقیق مضمرات بھی ہوتے ہیں
جن کی فہم پہلے سے بنے ہوئے رہ نما اصولوں سے تقریباً ناممکن ہے۔ اسی لیے وہ تمام اصولوں
کو غیر حتمی قرار دیتا ہے۔

کوئن ٹلین کے سمجھ نظر تکلم کا فن تھا لیکن وہ محض تکلم ہی تک محدود نہیں ہے اس کا اطلاق
یکساں طور پر تحریر پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ وہ اس مفرد نے کو بھی رد کرتا ہے کہ کسی تکلم یا تحریر کا

اسلوب صلابت آمیز ہو سکتا ہے اور کسی کا کچھ زیادہ ہی شفاف و شائستہ۔ کیونکہ دونوں اسالیب کا مدعا ترسیل مقصد ہے۔ اس طرح اچھے تکلم اور اچھی تحریر کے درمیان کوئی بنیادی فرق بھی نہیں ہے۔

کوئن ٹلین خطابت اور تحریر کو خالصتاً فطرت کا ودیعت کردہ انعام بھی قرار نہیں دیتا۔ اسلوب اس کے نزدیک فن اور فطرت کی تخلیق ہے۔ غیر مانوس لفظیات کے استعمال کے بھی وہ خلاف ہے کیونکہ وہ نامناسب ہونے کے علاوہ مائل کرنے کی صلاحیت سے عاری ہوتے بلکہ ابہام کا سبب بھی بنتے ہیں۔ وہ اس خیال کو عمومی ضرور کہتا ہے کہ نثر کی زبان روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان ہوتی ہے لیکن اسے وہ زبان نہیں ہونا چاہیے جس میں قواعد کا لحاظ رکھا گیا ہو نہ وہ اچھے ذوق کی حامل ہو اور جس میں ایسے الفاظ برتے گئے ہوں جو غیر مانوس اور غیر مستعمل ہوں۔ وہ کہتا ہے کہ محض شاعری ہی نہیں نثر لکھنا بھی ایک فن ہے، مگر اسے عین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب اپنے اظہار کے عمل میں وہ اسی طرح بے روک ٹوک ہو جیسے کسی دریا کی روانی میں بے ساختگی ہوتی ہے۔ اس کی ترجیح مواد کے برخلاف انتخاب الفاظ پر زیادہ تھی۔ ہیئت اور اس کے متعلقات اس کی تنقید کا خاص مسئلہ تھا۔ فن پارے کے جہالیاتی نظم، اس کی شفافیت، ایجاز اور قماش پر خاص تاکید کے علاوہ اس کا اصرار استادانہ مہارت کے اخفا پر بھی تھا یعنی مہارت فن کی نمائش بھی ایک عیب کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ ان فنی تدابیر کے حق میں تھا جو ہمارے اندر جوش اور تحرک پیدا کر سکیں، اس کے زور استدلال میں یہ اہمیت ہونی چاہیے کہ محض دماغ ہی کو نہیں دل کو بھی متاثر کر سکے۔

کوئن ٹلین کی اہمیت اس معنی میں بھی ہے کہ اس نے تقابلی تنقید کو ایک معیار دینے کی سعی کی۔ ایک ایسے دور میں جب یونانی شعریات اور یونانی ادب ہی کو مثالی خیال کیا جاتا تھا۔ کوئن ٹلین نے اطالوی ادب کی معنویت کی طرف متوجہ کیا اور یہ کہا کہ اطالوی ادب اپنی نوعیت کے لحاظ سے یونانی ادب سے مختلف معیار کا حامل ہے۔ خود کوئن ٹلین ارسطو کی شعریات کا اسیر تھا، درجہ اور ہورس کے زمانے میں بھی اہل روم کی دانش یونان ہی کو اپنا قبلہ مانتی تھی کہ اور کسی علاقے کا ادب اس کے مقابلے میں ایسا نہیں ہے جس کی پیروی کی جائے۔ کوئن ٹلین نے یونانی اور اطالوی زبان و ادب کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کا تجزیاتی تقابل کیا۔ ان اعلیٰ فنی محاسن کی نشاندہی کی جن کی ہر دو زبان و ادب کے تشخص میں خاص اہمیت

ہے۔ کوئن ٹلین کے طرز تقابل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ بڑی حد تک معروضی طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یونانی زبان کے مقابلے پر اطالوی زبان میں خوش وضعی یا دلآویزی کچھ کم ہے۔ اس لیے یونانی زبان میں جو تپاک اور طرح واری ہے اسے حاصل کرنے کے لیے اہل روم کو پوری قوت کے ساتھ اپنی زبان کو کسی اور ایسے طریقے سے استعمال کرنا ہوگا کہ یونانی زبان کی ہم سری کر سکے۔

○

دانٹے

قرنِ وسطیٰ کی اس گھٹی ہوئی فضا میں، جس میں لاطینی زبان اور کلیسا کی روایات کا بول بالا تھا، اور جس میں اگر کہیں کسی جلیقی آنچ کا امکان تھا تو وہ ان روایات سے باہر تھا، ہمیں ایک ایسا شاعر دکھائی دیتا ہے جس کا وجود قرنِ وسطیٰ کے متعلق ہمیں اپنے نظریات میں تسلیم کرنے پر اکساتا ہے۔ دانٹے کے متعلق ایک عام نظریہ یہ ہے کہ وہ نشاۃ ثانیہ کا تیش رو ہے اور اس کی شاعری قدما سے اکتساب اور قدیم علوم کے یغیان کا نتیجہ ہے مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بات بھی ماننی پڑتی ہے کہ دانٹے کی شاعری پر حیرتوں میں صدی بیسویں کی کلیسا کی فضا کی چھاپ بھی گہری ہے۔ وہ عیسائی مذہب کی روایات کا پروردہ ہے اور عیسائیت کی لطیف ترین روحانیت کا عکس اس کی 'طریہ خداوندی' (Divine Comedy) ہے مگر وہ اپنے عہد کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی اپنے عہد کے تضادات سے بالاتر ہو گیا ہے اور اس طرح اس نے اس روحانی عظمت کو پالیا ہے جو شخصِ عظیم ترین خلاق ذہنوں کو نصیب ہوتی ہے۔ خود چاسر (Chaucer) کے عہد کے حالات کم و بیش ایسے ہی تھے اور اس نے اپنے زمانے کے حالات سے ہی اپنے شاعری کا مواد اخذ کیا مگر دانٹے کا معاملہ دوسرا ہے وہ اپنے عہد سے باہر ہو کر اپنے روحانی تجربے کا اظہار عظیم ترین شاعری سلجھ کر کرتا ہے۔ دانٹے کا یہ کارنامہ قابلِ داد ہے کہ وہ اپنے عہد کی علمی و فکری فضا میں رہتے ہی نئے نئے بھی اس سے علیحدہ معلوم ہوتا ہے۔

دو فلورنس (Florence) کے شہر میں پیدا ہوا اور اسے وہاں مذہبی علوم کی فضا کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی وہ فضا بھی ملی جو مذہبی روایات سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی تھی۔ وہ مغربی شاعروں کی صحبت سے بہرہ یاب بھی ہوا ہوگا اور اس نے پروونس (Provence) کی شاعری کا مطالعہ بھی کیا ہوگا۔ لوگ شاعری کی قوت کو محسوس کر کے اس نے لاطینی کے مقابلے میں اطالوی زبان کی

سادگی، شیرینی اور دل کشی کا اندازہ ضرور کیا ہوگا۔ پس ایسا شاعر جسے ایک توانا، پرجوش، سادہ و شیریں زبان نصیب ہو جائے وہ اور پھر درجہ بل (Virgil) جیسا شاعر بطور رہنما مل جائے، وہ شاعری کی اعلیٰ وارفع منازل کیوں نہ ملے کرے۔ درجہ بل کے مطالعے سے اس میں عظیم شاعری کے لیے خواہش کا جذبہ ضرور پیدا ہوا ہوگا۔ دانٹے کے سامنے یہ سوال ضرور ابھرا ہوگا کہ وہ اس اطالوی زبان میں، جس میں قوت اور توانائی کے باوجود ابھی تہذیب کی اعلیٰ سطحیں پیدا نہیں ہوئی تھیں، عظیم شاعری کیسے کر سکتا ہے؟ لاطینی زبان میں شاعری کرنا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ آسان یوں کہ ایک بار محنت مشقت سے زبان سیکھ لینے کے بعد اس میں اظہار کے مرہبہ مانجھوں کی مدد سے صحیح مکر معمولی شاعری کرنا آسان تھا اور مشکل یوں کہ اس زبان میں عظیم ترین شاعروں کے آگے بات بڑھانی مشکل تھی۔ اظہار کے سانچے مضبوط تھے مگر پرانے ہو چکے تھے اور کوئی نئی پرتا میر بات کرنی مشکل تھی۔

تاہم اس مسئلہ کے پیش نظر دانٹے نے زبان کا انتخاب کیا اور اس نے بالآخر یہ طے کیا کہ وہ اپنی مادری زبان میں شاعری کرے گا۔ انتخاب کے اس فیصلے کے تحت اس نے اطالوی زبان کو چن لیا۔ اب ایک اور مسئلہ درپیش تھا اور وہ یہ کہ ایک ایسی زبان کو جو مختلف صورتوں میں مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہو شعری زبان کیسے بنایا جائے۔ یہ کس طرح ممکن ہو کہ وہ زبان اتنی مستند ہو کہ علاقائی تعصبات سے بالاتر ہو سکے۔ دانٹے کا فیصلہ یہ تھا کہ وہ مادری زبان کو اس کی اعلیٰ ترین سطح پر استعمال کرے گا۔ یہ الفاظ دیگر اس کی زبان تہذیب کی زبان ہوگی جسے اس زبان کے مہذب ترین بولنے والے استعمال کرتے ہوں۔ ایسے لوگ جو اس زبان کے بولنے والوں میں نمائندہ ہوں اور ایسی ہی زبان علم و فضل کی زبان بھی بن سکے گی۔ دانٹے عام بول چال کی زبان استعمال کرنا چاہتا تھا مگر اس کا خیال تھا کہ اس کی زبان وہ ہو جو کسی ایک علاقے کی نہ ہو بلکہ مختلف علاقوں میں مختلف طور پر بولی جانے والی زبان کی نمائندہ ہو۔ محض اسی طرح وہ علاقائی تعصبات سے بھی بچ سکتا تھا اور اسی طرح اس کی شاعری ہر علاقے کی شاعری بن سکتی تھی اور اس میں ہمہ گیریت پیدا ہو سکتی تھی۔

دانٹے کے اس مسئلہ کو ہم آج شاید مکمل طور پر نہ سمجھ سکیں۔ آج کے شاعر کے پاس بنی بنائی زبان موجود ہے جو اس کے اظہار و ابلاغ کا کام دے سکتی ہے۔ اسی قسم کا مسئلہ اردو کے اولین دور کے شاعروں کے سامنے ہوگا۔ ان شاعروں کے سامنے جنہوں نے فارسی زبان کے وسیلے کو

چھوڑ کر، اردو کو وسیلہ بنانے کا عہد کیا ہوگا۔ اس کے باوجود آج ہمارے اپنے عہد میں بھی شاعر کے لیے کم از کم یہ مسئلہ تو موجود ہے کہ وہ زبان کو بہتر سے بہتر طور پر کس طرح استعمال کرے۔ مگر اسی مسئلہ کے دو جواب ہو سکتے ہیں، ایک وہ جو دانستے اپنے عہد میں اپنی مادری زبان کے سلسلے میں دیتا، دوسرا وہ جو آج ہم اپنی زبان کے سلسلے میں دے سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دانستے کے زمانے کی اطالوی زبان بے پناہ صلاحیتوں کی حامل ہونے کے باوجود فی اعتبار سے اعلیٰ فی سانچوں کی زبان نہ تھی۔ اس زبان میں تہذیب اور ادبی روایت کے وہ اعلیٰ سانچے ابھی نہ بنے تھے جس کے باعث زبان میں اعلیٰ سطح کے الفاظ لہجے، محاورے اور روزمرہ کے محاسن کلام وجود میں آتے ہیں۔ ایسی غیر ترقی یافتہ زبان میں فطری شدت اظہار کی تو بے پناہ صلاحیتیں ہوتی ہیں مگر اس میں فی سطح نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس جو زبان فن کی سطح پر ارتقائی منازل طے کر چکی ہے یعنی اس میں ایک عظیم تہذیبی روایت پیدا ہو چکی ہے تو اس زبان میں اظہار کا مسئلہ اعلیٰ فی سطح کے حصول سے زیادہ فطری شدت اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گودانستے اپنے شعری اظہار کے لیے لاطینی زبان کے بجائے اطالوی زبان کا انتخاب کرتا ہے، مگر وہ ورڈزور تھ کی طرح یہ نہیں مانتا کہ ”شاعری شدید جذبات کا فوری اور شدید اظہار ہے۔“ یا یہ کہ شاعری کو ایسی زبان کا انتخاب کرنا چاہیے ”جسے لوگ فی الواقع استعمال کرتے ہوں۔“ شعری زبان کے سلسلے میں دانستے کا نقطہ نظر اس کے برعکس ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

”شاعری اور اس کے لیے موزوں زبان کا معاملہ ایک طویل اور دردناک مشقت کا معاملہ ہے۔“

وہ شاعری کے لیے اس زبان کو موزوں زبان سمجھتا ہے جس میں روزمرہ کی عامیانہ زبان سے گریز ہو۔ دانستے زبان کو اس مقصد کے مطابق اہمیت دیتا ہے جس کے لیے وہ استعمال کی جارہی ہو۔ یوں وہ زبان کو موضوع کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے، لہذا اہمیت کے اعتبار سے موضوع کو زبان پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کا درجہ شاعر کے لیے وہی ہے جو سپاہی کے لیے گھوڑے کا ہوتا ہے۔ بہترین سپاہی کے لیے بہترین گھوڑا ہونا چاہیے۔ اسی طرح بہترین افکار کے لیے بہترین زبان لازمی ہے۔ جتنی ارسطو کے لیے پلاٹ کی ہے اتنی ہی دانستے موضوع کو اہمیت دیتا ہے۔ دانستے کا خیال ہے کہ شاندار اسلوب کی طلب محض شاندار موضوعات کے لیے ہی ہونی چاہیے۔ موضوع اور مواد کے بغیر اسلوب کے کوئی معنی نہیں۔

دانستے سنجیدہ اور اعلیٰ ادب کا اولین عنصر موضوع، مواد اور فکر کو قرار دیتا ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں لکھی جانے والی ہر تحریر کی خصوصیت دانستے کی نظر میں یہ ہے کہ اس میں دقیق مہم ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہیئت کے متعلق یہ کہتا ہے کہ بہترین اسلوب مرصع کاری اور اعلیٰ قسم کی انشا پر دازی سے پیدا ہوتا ہے جس کا نتیجہ وہ ارتقا ہوتا ہے جو محض صاحب طرز شاعروں کے کلام کی خصوصیت ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک ذخیرۃ الفاظ کی عظمت پر منحصر ہے۔ دانستے کے نزدیک ہر لفظ کی اپنی ایک ہدف شخصیت ہوتی ہے اور وہ سیاق و سباق سے علیحدہ اپنی انفرادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ دانستے اپنے ذخیرۃ الفاظ میں سے ہر لفظ کو اپنا رفیق کار محسوس کرتا ہے اور اس کا ہر لفظ اپنا کردار بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ ایسے الفاظ سے گریز بھی کرتا ہے جو اپنے اندر بچپن، نسوانیت، بودے اور بے جان ہونے کی خصوصیات رکھتے ہیں۔



(ملرلی تنقید کے اصول: سہارن پور رضوی، اشاعت: 1985ء، شریعت، بلاشرز، امین آباد، دہلی)

سرفلپ سڈنی

انگلستان میں سولہویں صدی کا زمانہ نشاۃ الثانیہ کی علمی و ادبی روایت، روشن ضمیری اور آزاد خیالی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ تاہم اس فکری رو کو ایک اور دھار درمیان سے کاٹتی ہوئی گزرتی ہے اور وہ اصلاح کلیسا کی تحریک ہے۔ اس عہد کے آبجئے ہوئے تاجر پیشہ طبقے کی عملی اخلاقیات اور اس کا متعصب پورٹین ذہن، انسان کی معراج اس بات میں دیکھتا ہے کہ وہ اخلاقی طور پر بلند ہوں۔ وہ جذبات کی منطق اور شعری استدلال کو قبول نہیں کرتا۔ پس سولہویں صدی کی پورٹین اخلاقیات نے شاعری کو غیر بنیاد و عقل قرار دے کر اسے رد کر دیا۔ ایک شخص گاسن (Gosson) نے شاعری کے غیر اخلاقی اور مضرت رسا پہلو کے خلاف ایک احتجاجی رسالہ لکھا اور اسے فلپ سڈنی کے نام معنون کر دیا۔ سڈنی کا رسالہ 'شاعری کی مدافعت' (Defence of Poesie) گاسن کے رسالے کے جواب میں ہے۔ فلپ سڈنی کا یہ رسالہ اپنے عہد کے تعصبات کے خلاف رد عمل ہونے کے باوجود ہم عصر تعصبات کا اسیر بھی ہے۔ جن اخلاقی بنیادوں پر پورٹین نظریات شاعری کو رد کرتے تھے، انہیں اخلاقی بنیادوں پر فلپ سڈنی نے شاعری کے حق میں دلائل مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

فلپ سڈنی نے اپنے رسالے کے پہلے حصے میں شاعری کی قدامت، آفاقیت اور اس کے فن شریف ہونے پر زور دیا ہے۔ دوسرے حصے میں شاعری کی ماہیت، وظیفہ اور مقصد سے بحث کی ہے۔ رسالے کے تیسرے حصے میں وہ ان اعتراضات کا جائزہ لیتا ہے جو اس کے عہد میں شاعری پر کیے جاتے تھے اور پھر شاعری کی مدافعت میں دلائل پیش کرتا ہے چوتھے حصے۔ وہ بعض ہم عصر رجحانات کا جائزہ لیتا ہے۔ سڈنی نے اپنے عہد کے جن پورٹین اعتراضات کو پیش نظر رکھا ہے ان میں سے چند خاص خاص اعتراضات یہ ہیں:

1. شاعری کا مطالعہ تصنیع اوقات ہے اس لیے کہ اس کے علاوہ اور بہت سے مفید علوم موجود ہیں۔
2. شاعری جھوٹ کی ماں ہے اور ہر قسم کے دروغ کا ماخذ ہے۔
3. شاعری کردار کے لیے مضرت ہے۔ یہ کردار کو بیمار خواہشات کے ذریعے کمزور کرتی ہے اور لو جو انوں کے ناچنٹ ذہنوں کو واہموں سے بھر دیتی ہے۔

4. افلاطون کی سند موجود ہے کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے شاعروں کو نکال دیا تھا۔ یہ بات دل چسپی سے خالی نہ ہوگی کہ خود سڈنی کے عہد میں شاعری کے مخالف اور اس کے موافق دونوں ہی افلاطون کو اپنے نظریات کے لیے آکھ کار بنا رہے تھے۔ مترجمین یہ کہتے تھے کہ افلاطون نے شاعروں کو فلسفیانہ اور اخلاقیاتی بنیادوں پر مورد الزام ٹھہرایا اور انہیں اپنی ریاست سے خارج کیا۔ موافقین کا کہنا تھا کہ خود افلاطون کے یہاں شاعری کا الہامی نظریہ موجود ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری ماورائے عقل ہوتی ہے لیکن ماورائے عقل ہونے کے بھی وہ معنی نکل سکتے ہیں:

1. وہ جو عقل سے بالاتر ہو مثلاً وجدان۔
2. وہ جو عقل سے کم تر ہو یعنی جبلت۔

افلاطون ماورائے عقل کی ان دونوں حدوں سے بخوبی واقف تھا مگر اب جو لوگ کہ شاعری کے مخالف تھے وہ اسے جبلتِ عمل سمجھتے تھے اور جو اس کے موافق تھے وہ اسے وجدان کی کارفرمائی تصور کرتے تھے۔ البتہ اخلاقیات کے سلسلے میں اس عہد کے ہر دو فرق ایک ہی نقطہ نظر کے حامل تھے۔ سڈنی نے اس اعتراض کا کہ شاعری سے زیادہ مفید علوم موجود ہیں، اس لیے اس کا مطالعہ تصنیع اوقات ہے، جواب یہ دیا کہ کوئی علم اس علم سے زیادہ مفید نہیں ہو سکتا جو لوگوں کو خوبیوں اور نیکیوں کا درس اور ان کی ترقیب دے۔ خواہ اور کتنے ہی علوم کیوں نہ ہوں۔ "اچھا اچھا ہے اور بہتر بہتر ہے۔" دوسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعر جھوٹ بولتے ہیں۔ اس کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ شاعر جھوٹ بول ہی نہیں سکتے، اس لیے کہ وہ کسی چیز کا دعویٰ نہیں کرتے۔ سڈنی نے جھوٹ اور قصہ گوئی دو استان طرازی میں فرق کیا:

"کون کہہ سکتا ہے کہ ایسپ (Aesop) جانوروں کی کہانیاں کہتے ہوئے جھوٹ بول رہا تھا۔ شاعر اپنے تخیل کی مخلوق کا نام اسی طرح رکھتا ہے جیسے دکاندار، بکر، زید کے فرضی ناموں کے حوالے سے اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں۔"

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعری عقل کو کمزور کرتی ہے، گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور عقلی

جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اس سلسلے میں سڈنی کا جواب یہ ہے کہ عشق کے معنی حسن کے لیے کشش کے ہیں، سخی اور جسارتی تہذیبوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ بالفرض جمال اگر شاعر جسارتی تہذیبوں کا بیان کرتے ہیں اور سخی جذبات کو ابھارتے ہیں تو اس کے معنی محض یہ ہیں کہ دراصل انسانی عقل شاعری کو خراب کرتی ہے نہ یہ کہ شاعری انسانی عقل کو خراب کرتی ہے۔ اس طرح سڈنی کے بقول علوم طبیعیات، دینیات اور قانون بھی کو غلط راہوں پر ڈالا جاسکتا ہے۔ اس بات کا جواب کہ شاعری انسانی کردار کو کمزور کرتی ہے اور انسان کو عمل کی راہ سے ہٹا کر انہیں بے عمل بناتی ہے، سڈنی یہ کہتا ہے کہ شاعری تو جنگ آزمائش کی ساتھی رہی ہے، سکندر اعظم نے جو ایک عظیم جنرل تھا، ارسطو جیسے عظیم فلسفی کو جو ابھی زندہ تھا پیچھے چھوڑ دیا اور ہومر جیسے مردہ شاعر کو اپنے ساتھ رکھا۔ چوتھے اعتراض کا جواب کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنی ریاست سے خارج کر دیا تھا، سڈنی یہ کہتا ہے کہ فلسفی تو شاعروں کے ازلی دشمن ہوتے ہیں۔ وہ شاعری سے اس کے خوبصورت مجید لے لیتے ہیں اور پھر اس کے خلاف ہو جاتے ہیں۔ عظیم مذہبی رہنما سینٹ پال نے بھی دو شاعروں کا نام لے کر شاعری کو معروف کیا ہے۔ ان میں سے ایک کو تو انہوں نے پیغمبر کہا ہے۔ سینٹ پال نے جب فلسفہ کو مورد الزام قرار دیا تو دراصل وہ فلسفہ کے خلاف نہ تھے، بلکہ فلسفہ کے غلط استعمال کے خلاف تھے۔ بالکل اسی طرح جب افلاطون نے شاعری کو الزام دیا تو وہ دراصل شاعری کے غلط استعمال کے خلاف تھا۔ یہاں سڈنی افلاطون کے فلسفیانہ اعتراضات پر مطلق توجہ نہیں دیتا وہ محض اخلاقی نقطہ نگاہ کو سامنے رکھتا ہے۔ جہاں تک شاعری کے بارے میں افلاطون کے اپنے نظریات کا تعلق ہے تو وہ بقول سڈنی ہمیں افلاطون کے مکالمات ION میں ملتے ہیں جس میں وہ شاعری کو الہام بتاتا ہے۔

شاعری کا فلسفہ اور تاریخ سے مقابلہ

سڈنی کا خیال ہے کہ اخلاقی درس کے سلسلے میں فلسفی مجرد خیالات کے ذریعے نیکی و خوبی کی تعلیم دیتا ہے۔ مورخ محض گزرتے ہوئے واقعات کو دیکھتا ہے اور محض واقعاتی حقیقتوں کو رقم کرتا ہے۔ فلسفی خیالات کو اور مورخ واقعات کو رقم کرتا ہے۔ شاعر عمومی اور خصوصی دونوں کو یک جا کر دیتا ہے۔ فلسفہ خیالات دیتا ہے اور تاریخ مثالیں، مگر سڈنی کا کہنا ہے کہ چونکہ ان دونوں کے پاس دونوں خصوصیات یک جہ نہیں ہوتیں اس لیے انہیں بالآخر ایک مقام پر ٹھہر جانا پڑتا

ہے۔ شاعری میں یہ دونوں چیزیں یک جا ہو جاتی ہیں۔ شاعر فلسفی کے بنائے ہوئے خیالات کو جیسی صورت میں پیش کرتا ہے اور اس طرح شاعر وہ فلسفی ہوتا ہے جسے قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر مورخ سے بھی آگے بڑھ جاتا ہے یوں کہ جب شاعر حقیقت کا ایک مکمل نمونہ پیش کرتا ہے تو مورخ محض ایک نامکمل واقعاتی حقیقت پر اکتفا کرتا ہے۔ یہاں سڈنی ارسطو کے تصور امکانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ ارسطو نے بھی شاعری کا تاریخ سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ شاعری امکانات کی صداقت کو پیش کرتی ہے جب کہ تاریخ محض واقعاتی صداقت سے متعلق ہوتی ہے۔ گو سڈنی نے ارسطو کی امکانات کی صداقت کو حقیقت کا مکمل نمونہ کہا ہے مگر اس کے ساتھ ہی وہ شاعری کے ساتھ اخلاقی تصور بھی وابستہ کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیکی کا انعام اور بدی کی سزا کا تصور تاریخ سے زیادہ شاعری میں ملتا ہے۔ ارسطو کے یہاں اس شعری انصاف (Poetic Justice) کا کوئی تصور نہیں ملتا۔

سڈنی کی نظر میں شاعری نیک اعمال کے لیے بہت بڑی محرک ثابت ہوتی ہے اس لیے کہ شاعر مسرت کے ذریعے اذہان کو دوسرے علوم کے مقابلے میں زیادہ متاثر کر سکتا ہے۔ چونکہ نیک سیرتی اور اخلاقی خوبی وہ مقصد ہیں جن کی طرف ہمیں دنیا کے تمام علوم لے جاتے ہیں اور چونکہ شاعری نیکی و خوبی کی تعلیم دینے اور انسانوں کو انہیں حاصل کرنے کی ترغیب دینے میں سب سے آگے ہے اس لیے ہم اسے ان اعلیٰ مقاصد کے حصول کا سب سے بڑا ذریعہ کہہ سکتے ہیں۔

سڈنی کے دور میں شاعری کے خلاف دو قسم کے اعتراضات ممکن تھے:

1. افلاطونی نظریات کے مطابق۔

2. پیورٹن سخت گیر اخلاقی نظریہ کے مطابق۔

پہلے نظریہ کے مطابق شاعری بے فائدہ اور دوسرے کے مطابق سخی جذبات کو ابھارنے والی چیز سمجھی جاتی تھی۔ لیکن سڈنی کے زمانے میں شاعری پر حملہ کرنے والے اور اس کی ممانعت کرنے والے دونوں ہی اس عقیدہ میں یقین رکھتے تھے کہ شاعری کو نیکی کا درس اور اس پر عمل کی ترغیب دینی چاہیے۔ معترضین کا اعتراض یہ تھا کہ شاعری کی خرابی خود اس کی فطرت میں موجود ہے اس لیے یہ بری چیز ہے۔ اس بات کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ اگر ہم شاعری کے اعلیٰ نصب العین کو پسند کرتے ہیں تو ہمیں ان خرابیوں سے درگزر کرنا چاہیے جو اس کی فطرت میں مضمر ہوتی ہے۔ اس اعتراض کے متعلق کہ شاعری تصنع ادوات ہے اور وہ عمل کی طرف راغب

نہیں کرتی۔ سڈنی نے یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری میں وہ مثالی علم ہوتا ہے جو اور علوم میں نہیں ہوتا اور یہ کہ شاعری تاریخی اور فلسفہ کے مقابلے میں عمل کے لیے زیادہ محرک ہوتی ہے کیونکہ یہ جسمانی خیالات اور زعمہ واقعات کے ذریعے درس دیتی ہے۔

شاعری کا وظیفہ اور مقصد

سڈنی کے نزدیک شاعری سے سارا تخیلاتی ادب مراد ہے اور یہی مفہوم ارسطو کے یہاں بھی ہے۔ شاعری میں نفسی کے لیے وزن کا وجود ضروری ہے اور نغمہ انسانی حواس کے لیے الوہی ضرب کا کام کرتا ہے۔ وزن یادداشت کے لیے نثر سے زیادہ اہم ہوتا ہے اور چونکہ اس کا استعمال ایک مدت سے ہو رہا ہے اس لیے یہ اپنی قدامت کے باعث بھی محترم ہے۔ شاعری کے سلسلے میں ظاہر سڈنی کے تصورات کلاسیکی معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل اس کا رویہ رومانوی ہے۔ وہ اس بات میں تو افلاطون سے متفق ہے کہ شاعری ایک خدا داد عطیہ ہے یعنی یہ کہ انسان میں شعری تحریک کی صلاحیت اس کی فطرت میں خدا کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے مگر وہ اس تحریک تخلیق کی مابیت کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ وہ خود کہتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں افلاطون کے تصورات کی حد تک نہیں جائے گا۔

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے سڈنی اسے تقلیدی فن (Art of imitation) بتاتا ہے لیکن یہاں تقلید کے معنی سمجھنا ضروری ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ گرد و پیش کے حقائق کی نقل کی جائے۔ مگر علوم گرد و پیش کے حقائق کے اسیر ہیں لیکن شاعری ان حقائق سے ماورا ہے۔ شاعری بقول سڈنی "یا تو اشیاء کو اس سے بہتر طور پر پیش کرتی ہے جیسا کہ وہ فطرت میں موجود ہوتی ہیں یا بحر ان ہستیوں کو جنم دیتی ہے جو فطرت میں نہیں ہوتیں۔"

شعری صداقت کا مسئلہ

اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعری غیر حقیقی چیز ہے؟ کیا یہ ہوائی قلعة تعمیر کرتی ہے؟ فی الحقیقت ایسا نہیں ہے اس لیے کہ شاعر وجدانی زاویہ نظر سے یہ سوچتا ہے کہ کس بات کا امکان اور کیا ہونا چاہیے۔ وہ یہ نہیں دیکھتا کہ کیا ہے اور کیا ہو چکا ہے۔ اس مقام پر سڈنی ارسطو سے متفق ہے۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری میں آفاقی اور مثالی صداقتیں ہوتی ہیں۔ یہاں سڈنی اور ارسطو میں فرق

یہ ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعر زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہوئے منفرد کے ذریعے آفاقی تک پہنچتا، مگر سڈنی کے نزدیک وہ وجدانی طور پر ہی اعلیٰ اور مثالی دنیا کا عرفان حاصل کر لیتا ہے۔ شاعری کے مقصد کے بارے میں سڈنی کا خیال ہے کہ اگر تمام علوم کا مقصد یہ ہے کہ:

"وہ انسانی ذہن کو جسم کی آکائشوں سے بالاتر کرے۔ اسے اس قابل بنائے

کہ وہ الوہی جوہر (Divine Essence) کو محسوس کر سکے۔"

تو شاعری یہ کام سب سے زیادہ افضل اور احسن طور پر سرانجام دیتی ہے۔ سڈنی کے نزدیک علم کا کام محض یہ نہیں کہ ہمیں نیک و بد کی اطلاع فراہم کرے۔ اس کام یہ ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اعلیٰ سطح پر بلند کرے یعنی ہمیں تحریک دے۔ فلسفے اور تاریخ سے شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے سڈنی اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری ہمیں نیکی کے بارے میں محض عام تصورات فراہم نہیں کرتی بلکہ نیک و بد کو مثالوں کے ذریعے واضح کرتی ہے۔ اس طرح یہ ہمارے لیے محرک بن جاتی ہے۔ وہ ہمیں محض راستہ نہیں بتاتی بلکہ ہمارے لیے تمام باتوں کو اس خوبصورت انداز میں پیش کرتی ہے کہ ہم خود بہتر راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سڈنی، ہورس (Horace) کے قول کو کہ شاعری کا کام درس اور سرسرت ہم پہنچانا ہے، اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔

اپنے زمانے کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے سڈنی کا دائرہ نظر تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ الیبہ کا اخلاقی نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں الیبہ بادشاہوں کو عالم و جاہل نہ ہونے کا درس دیتا ہے، دنیا کے فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے اور ناظرین کو تحسین و توصیف (Admiration) اور ہمدردی و ہمساری (Commiseration) کا سبق دیتا ہے۔ سڈنی کا کہنا ہے کہ "الیبہ کے لذت انگیز تشدد میں اخلاقی درس مضمر ہوتا ہے۔" سڈنی ڈرامہ میں وحدتوں کا قائل ہے۔ اس کے اپنے زمانے میں جو ڈرامے تخلیق ہو رہے تھے ان میں فنی تنظیم کا خیال نہ رکھا جاتا تھا اور وحدتوں کے بارے میں اس کا تصور کلاسیکی رجحانات کی تقلید کے باعث نہ تھا بلکہ وہ فنی تنظیم چاہتا تھا۔ وہ اس بات کے بھی خلاف تھا کہ الیبہ اور طربیہ کو ملایا جائے۔ اس کا خیال تھا کہ ان دلوں کو یکجا کرنا شاد بانیانے اور جنازے کو ساتھ رکھنے کے مترادف ہے۔



(مضامین تنقید کے اصول: سہارن پور، دہلی، اشاعت: 1983ء، شری: حضرت پبلشرز، لاہور، لاہور)

بین جانسن

(1573-1637)

مہدئۃ الائمہ کی تنقید کو سڈنی کے علاوہ بین جانسن نے ایک اعلیٰ معیار دینے کی کوشش کی۔ یہ دور تخلیقی اعتبار سے بھی مالا مال تھا۔ تقریباً تمام اصنافِ سخن میں اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کیا گیا، لیکن ڈرامہ اپنی بلندی کی اس انتہا پر پہنچتا ہے جس کی دوسری مثال انگریزی ادبیات کی تاریخ پھر بھی فراہم نہ کر سکی۔ مہدئۃ الائمہ میں ادیبوں نے تخلیقی اور فنی آزادی کا بھرپور فائدہ اٹھایا بلکہ ان کے یہاں ایک ایسے رومانی ذہن کی نشاندہی آسان ہے جسے کلاسیکی قواعد کی پیروی کے برخلاف اپنی تخلیقی آزادی عزیز تھی۔ بعض نقادوں، جس میں بین جانسن بھی شامل ہے، کے نزدیک یہ رومانویت اعتدال سے عاری اور حد سے متجاوز بھی تھی۔

بین جانسن کی فکر کا مدار کلاسیکی اخلاقی اور فنی قدروں پر تھا۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ صاحبِ علم تھا اور ادب کی گہری فہم بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنے دیباچوں، Timber and Conversations, Discovers with Drummond میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان سے اس کے مجموعی نقطہ نظر کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ ایک نظری نقاد بھی تھا، جس نے بعض قدیم اصولوں کے احیا کی کوشش کی اور ان کے اطلاق کی طرف بھی توجہ کی اور بعض اصولوں کو نظر انداز بھی کیا۔ ایک عملی نقاد کے طور پر اس نے شیکسپیر، میکن، اسپنسر اور ڈن وغیرہ کے فکر و فن پر جو بحث کی ہے، اس میں سارا اصرار فنی ربط و ضبط، فنی طرزِ عمل میں شائستگی اور میانہ روی پر تھا۔

جانسن اپنے عہد کے ڈرامائی فن میں آزادلوں کے رجحان پر سخت قسم کا احتساب کرتا ہے۔ اس نے شاعری کے علاوہ کامیڈی اور ٹریجڈی میں جس طرح اخلاقی کمرہاں راہ پائی

تھیں اور ناشائستہ زبان ایک عمومی محاورے کی شکل اختیار کرتی جا رہی تھی اس کی واضح لفظوں میں مذمت کی۔ ان میں شاعرانہ تصرفات، قواعد سے انحراف اور مذہبی رو سے کفر آمیز اور گستاخانہ طرزِ فکر جیسے رویے بھی شامل تھے۔ جو معاصر ادیبوں کے یہاں حاوی رجحان کی صورت اختیار کرتے جا رہے تھے۔ ڈرامہ نگار جس میں شیکسپیر بھی شامل ہے ڈرامائی وحدتوں کی پابندی کو ضروری خیال نہیں کرتے تھے۔ اس رویے پر جانسن، کے علاوہ سڈنی کو بھی سخت اعتراض تھا، تاریخی ڈراموں کی مرعوب کن خارج از اعتدال اور متوزن زبان کے استعمال کا بھی وہ مذاق اڑاتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے ڈرامے کو اجڈ اور خام سے تعبیر کرتا ہے جس میں حقیقت کشی کے بجائے خیالی صورت مگر کی یا تخیل کی بلند پروازی کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔

○○

جانسن کلاسیکی نقادوں کے اخلاقی تصور کا بھی زبردست حامی تھا۔ اس کی نظر میں انسانی عیوب، اخلاقی عدم توازن کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جس کی رو سے جسمانی یا ذہنی خصوصیات کا تعین بعض سیال مادوں یا اخلاط جیسے صفراء (جو صفراء اور چنچل آنے پن کا موجب ہوتا ہے) سودا (غم پسندی کا مظہر) ظلم (بغض یا خنڈے مزاج کی نمائندہ) اور خون کے توازن پر منحصر ہے۔ طریب انسانی مزاج کے ان عیوب یا طرزِ زندگی میں بے اعتدال نہ رویوں کی بنیاد پر کردار سازی کا فن ہے، اس قسم کی انسانی کم زوریاں، خامیاں یا نقائص فنی کے موجب ہی نہیں اصلاح طلب بھی ہوتے ہیں۔ جانسن اور سڈنی کا کہنا تھا کہ طریب نگاروں نے طریب کے اس بنیادی مقصد کو بالائے طاق رکھ دیا ہے اور محض تفننِ طبع کو اپنا منصب بنالیا ہے۔ ان کی نظر میں طریب نگار کو اخلاقی معلم کا کردار ادا کرنا چاہیے۔ طنز، ہجاء اور تسنن اس کے لیے بہترین حربے ہیں۔ لیکن تسنن برائے تسنن کوئی معنی نہیں رکھتا تا وقتیکہ اس میں فکر کا وہ عنصر شامل نہ کر لیا جائے جس کا منصب اخلاق آموزی کی راہ سے اصلاح فرد و اصلاح معاشرہ بھی ہے۔

طریب کے مقابلے میں ایسے کی طرف جانسن نے کوئی زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔ اس کا اصرار حقیقت کشی کے تصور پر ہے۔ طریب کے مقابلے میں ایسے میں جس قسم کے کلاسیکی ضابطوں سے انحراف کیا جا رہا تھا۔ اسے اس نے اپنی سخت قسم کی تنقید کا نشانہ نہیں بنایا بلکہ اس بات پر زور دیا کہ ایسے کو عصری مطالبات کے مطابق اپنی راہ کا تعین کرنا چاہیے۔ معاصر ڈراموں کے لیے وحدتوں اور کورس جیسے تصورات کے اطلاق کو بھی وہ ضروری خیال نہیں کرتا

بلکہ انھیں غیر ضروری کہتا ہے۔ ٹریجڈی کے سلسلے میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ زندگی کی مطابق الاصل نمائندگی ہونی چاہیے۔ جن اشخاص کو کردار بنایا جا رہا ہے ان میں ایک طرح کا وقار ہونا چاہیے اور زبان میں سلیسگی اور شائستگی ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں وہ ارسطو کے تصوراتیہ کے بجائے سینیکا کی Senecan تصور کی پیروی کرتا ہے۔

〇〇

بین جانسن نے 1616 سے پہلے کے ڈراموں میں کلاسیکی ٹھیکوں کا کم ہی لحاظ رکھا ہے بلکہ وہ اپنے عہد کے رومانوی رجحان کے زیادہ قریب ہے۔ ایک کلاسیکی نقاد کے طور پر اُسے اپنی تصنیف Discoveries (بعد از مرگ اشاعت 1641) کے بعد زیادہ شہرت ملی۔ اس میں بالخصوص ارسطو کے تنقیدی اصولوں اور بالعموم کلاسیکی معیاروں کو بنیاد بنا کر ترجیحات کا تعین کیا گیا ہے۔ یہ ایک اہم کلاسیکی مطالعہ ہے جو اس کے وسیع الذیل علم و آگہی کا بھی مظہر ہے۔ اسی میں وہ شاعری کی مختلف اصناف، شاعری کے فن اور شاعر کے لیے چند ناگزیر خصوصیات پر تفصیل کے ساتھ بحث کرتا ہے۔ ارسطو کی طرح وہ بھی مانتا ہے کہ شاعر پر کچھ ایسی کیفیات طاری ہوتی ہیں جن کے تحت وہ غیر ارادی طور پر شعر کہتا ہے لیکن وہ ایک مناع بھی ہے۔ زندگی کی نقل میں تعصیص کا لحاظ بھی ایک ضروری امر ہے، شاعری کا کام محض عرضی پابندی پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ افسانویت کے پہلو کے ساتھ ساتھ اسے یہ تاثر بھی دینا چاہیے کہ جو چیزیں پیش کی گئی ہیں وہ سچی اور حقیقی ہیں۔ ایک اچھا شاعر کبھی کبھی ہی پیدا ہوتا ہے کیوں کہ نابغے genius ہر وقت پیدا نہیں ہوتے۔ اس میں خداداد صلاحیت ہوتی ہے اور اپنی خداداد صلاحیت کو وہ ریاض اور مسلسل مشق و مہارت سے جلا بخشتا ہے۔

〇〇

بین جانسن کا تصور اسلوب بھی رومی اور یونانی نقادوں کا مرہون ہے۔ وہ کوئن ملین اور لیوڈوکس وائیٹز (Vives) کے ان تصورات سے متاثر تھا جن کی بنیاد پر انھوں نے موثر طرز اظہار کی درجہ بندی کی تھی۔ بین جانسن کے نزدیک ایک بہتر اسلوب اظہار کے لیے الفاظ، ان کے برتاؤ کے طریقے، کارہ اور انتخاب کی خاص اہمیت ہے۔ اس نے اعلیٰ درجے کے اسلوب کے لیے تین امور پر خاص تاکید کی ہے:

1. اسی شاعر کا اسلوب اعلیٰ درجے کے معیار پر متکثر ہوتا ہے جس نے بہترین مصنفین کا مطالعہ کیا ہے۔
2. ان خطیبوں کے طرزِ تکلم پر غور و خوض بھی ایک اچھے اسلوب کے ان عناصر کا علم مہیا کر سکتا ہے جسے کسی بھی اسلوب کے معیار کا ضامن قرار دیا جاسکتا ہے۔
3. محض کلاسیکی اسالیب کا مطالعہ ہی کافی نہیں ہے۔ اپنے اسلوب کی مسلسل مشق بھی اتنی ہی ضروری شرط ہے۔

بین جانسن کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک اچھے اسلوب کے لیے محض لفظوں کی ایک خاص وضع ایک محدود عمل ہے۔ مصنف کی فکر واضح ہونی چاہیے اور اسے اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ اُسے کیا کہنا ہے یعنی اس کا موضوع کیا ہے؟ جانسن، شاعر کے لیے بہترین شعرا کی نقل/پیروی ضروری خیال کرتا ہے۔ لیکن نقل کے معنی نقل اڑانے کے نہیں ہیں بلکہ اس کے سامنے ان کا وہ معیار وہ درجہ ہونا چاہیے جس نے اسے اعلیٰ درجے کے فن کا نمونہ بنا دیا ہے۔ پھر شاعر اس معیار اور اس درجے کو پانے کے لیے محض نقل پر اکتفا نہیں کرے گا۔ اپنی ان کے کام سے لے کر ایک نئی چیز خلق کرے گا۔ ایسی چیز جو اور بچل ہوگی، نئی ہوگی۔ جس نے قدیم کی کوکھ ہی سے منو پائی ہے۔ نمونے کے طور پر جانسن درہل، ہومر، ہوریس اور آد کی لوکس جیسے کلاسیکس کی نقل پر زور دیتا ہے۔ کم از کم لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک خاص معیار کو پانے کے لیے مشق و مہارت، نقل اور مطالعہ کلید کی حیثیت رکھتے ہیں، جس میں فی قدر کی شمولیت بھی اتنی ہی ضروری ہے۔ فن ہی اسے ایک اطمینان بخش صورت عطا کرنے کا ذریعہ ہے۔

بین جانسن کے تفاعل نقد کی قدر

انگریزی ادب کی تاریخ میں بین جانسن ایک تخلیق کار کے علاوہ ایک ایسے نقاد کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے جس نے قدیم کو بہتر طور پر سمجھا۔ اپنے عہد کے مزاج، عمومی ذوق اور شاعری اور ڈرامے کے فن پر ایک چمکا حلا موقف اختیار کیا۔ کلاسیکس کے اصولی فن کا درجہ اس کی نظر میں سب سے بلند تھا۔ پھر بھی اس کی کوشش اپنے مطالعے اور علم کی بنیاد پر ایک ایسی پیروی کی تکمیل کی تھی جس میں قدامت کا احترام بھی ہو اور بعض اعتبار سے اپنے عہد کے تقاضوں کی تکمیل کا

ڈرائیڈن

قلب سڈنی کی تنقید اپنے عہد کی آزاد خیالی اور سخت گیر اخلاقیات دونوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ڈرائیڈن کے زمانے کے مسائل اخلاقی نہیں ہیں۔ یہ عہد سائنسی طرز فکر سے روشناس ہونے کے سبب عقلیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا حامل اور معاشرت و تمدن کی اعلیٰ تر سطح پر پہنچنے کے باعث خود شناسی و خود شعوری کے احساس سے بھرپور ہے۔ ڈرائیڈن کے بعد ادیبوں کی نسل نے خود کو نوکلائی کی اقدار کا علم بردار قرار دیا اور ڈرائیڈن کو نوکلائی کی معیارات و نظریات کے لیے اپنا راہ نما سمجھا۔ اس کے باوجود کہ اپنی تحریروں میں اکثر مقامات پر ڈرائیڈن کلائی کی معیارات سے بناوٹ کرتا ہے، اس کا غالب رجحان کلائی کی ہی ہے اور اس لیے ہم اُسے انگریزی نوکلائی کی کاہاد آدم کہہ سکتے ہیں۔ الزبتھ اول کے عہد کی زبردست ادبی کاوشوں اور شدید جذباتی اظہار کا رد عمل اس دور میں توازن و تنظیم، تناسب و صحت اور شائستگی اور خوش سلیقگی کے تقاضوں میں ملتا ہے۔ چنانچہ ڈرائیڈن کا زمانہ اسلوب کی چستی اور خوش سلیقگی کی طرف مائل ہے مگر ابھی تنقید کی ایک مخصوص اصطلاح 'ذکاوت' (WIT) کے وہ معنی متعین نہیں ہوئے ہیں جو بعد ازاں اظہار ویں صدی کے عظیم شاعر پوپ (Pope) نے اس اصطلاح کو دیے۔ پوپ کے بقول ذکاوت (WIT) کی تعریف یہ ہے:

”وہ بات جو اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معروض اظہار میں نہیں آئی۔“

ڈاکٹر جانسن (Johnson) کے بقول پوپ نے اس اصطلاح کے معنی کو خیال کی قوت کے بجائے اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا۔ ڈرائیڈن کے نزدیک ذکاوت (WIT) کے معنی خیال کی مناسبت کے ہیں یعنی خیال اور الفاظ دونوں نہایت شستگی کے ساتھ موضوع کے مطابق ہوں۔ مناسبت محض الفاظ کی نہیں، بلکہ اس سے مراد وہ تناسب ہے جس میں مختلف اجزا

پہلو بھی شامل ہو۔ معاصر لکھنے والوں کے لیے وہ ان اصولوں، ضابطوں اور قدروں پر مسلسل غور کرنے پر زور دیتا ہے۔ لیکن محض نقالی کسی کو اہم نہیں بنا سکتی۔ انھیں محض ان چیزوں کو قبول کرنا چاہیے جو خود کو نئے حالات کے مطابق ڈھال لینے کی اہل ہیں اور جدید دور کی شرائط پر جو پورا اترنے کی سکت رکھتی ہیں نیز جو عملاً افادہ بخش بھی ہیں۔ اس طرح قدیم کی حیثیت ایک فیضان کی بھی ہے۔ فطرت اور عقل کو وہ اپنا حتمی رہنما بنا رہے ہیں یہ بھی کہتا ہے کہ قدیم طریقوں سے انحراف بھی اتنا ہی فطری اور ناگزیر ہے۔ ٹیکسپیئر کو وہ عظیم کہتا ہے مگر بعض مقامات پر حد سے متجاوز ہونے کے رویے پر سخت قسم کی تنقید بھی کرتا ہے۔ ٹیکسپیئر جب اپنے جذبوں کے سیلاب میں بہہ لگتا ہے تو اکثر معنی خیز صورت حال پیدا ہو جاتی ہے اور فنی کے بغیر کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ بین جانسن کی نظر میں ٹیکسپیئر کو اپنی اس روانی پر قدغن لگانے کی ضرورت تھی۔ باوجود اس کے وہ بین جانسن ہی ہے جس نے پہلی بار ٹیکسپیئر کو بہتر سمجھا اور ادب کی تاریخ میں اسے ایک اہم ترین مقام پر مستکن کیا۔ وہ ٹیکسپیئر کو ایک ایسا ایماندار، کھلی طبیعت والا، آزاد طبع فن کار کے نام سے یاد کرتا ہے جس کے یہاں فطاریہ کی اعلیٰ درجے کی مثال ملتی ہے، جو اپنے خیالات میں غرور اور اظہار میں شگ ہے۔

بین جانسن نے بہتر تنقید کے لیے فضا سازی کا کام کیا۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں اگر تنقید کو ایک گراں قدر مقام حاصل ہے تو اس کا محرک اول بھی بین جانسن ہے۔ اس نے یہ باور کرایا کہ دوسری ادبی سرگرمیوں کی طرح تنقید بھی ایک ادبی سرگرمی ہے۔ اس نے اپنی طرف سے نئے کا اضافہ کم ہی کیا لیکن ایک ایسے عہد میں جب کہ اعلیٰ تنقید کی مثالیں کم یا ب تھیں اور قدامت کی فہم بھی ناچخت تھی بین جانسن نے علم و مطالعے کی ترغیب دی اور یہ بتایا کہ قدیم سے جدید پر کس طور پر جلا کاری کی جاسکتی ہے اور کس طرح ادب کی تاریخ میں عظمت کے سلسلے کو قائم رکھا جاسکتا ہے۔



مکمل میں ضم ہو جائیں اور ذریعہ مقصد کا پابند ہو جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ محض انھیں ذرائع کا استعمال ہو جو پوری وحدت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوں پس ذکاوت سے مراد وہ صلاحیت ہے جو اجزاء کو مکمل میں ڈھال دیتی ہے۔

پس ڈرائیڈن فن میں وحدت کے حصول کا قائل ہے۔ اسی باعث وہ ڈرامے میں پلاٹ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جس طرح تناظر (Perspective) میں ایک نقطہ نگاہ ایسا ہوتا ہے جس پر ہر تار نظر مرکوز ہو جاتا ہے اسی طرح ڈرامے کے تمام اجزاء کا مرکز پلاٹ ہوتا ہے۔ اسی بنیاد سے وہ انسانی طور اطوار، رجحانات و خیالات حاصل ہوتے ہیں جو ڈرامے کے کرداروں کے لیے محرک ہوتے ہیں۔ حصول وحدت کے تقاضے کے تحت یہ طور اطوار خیالات، اور رجحانات ایسے ہونے چاہیے جو کردار کی عمر، صفات، قوم، نسل، ملک اور اس کے منصب کے مطابق ہوں جس طرح ان محرکات کی مطابقت پلاٹ کے متحد و منظم عمل سے ہونی لازمی ہے اسی طرح کردار بھی انھیں محرکات کا نتیجہ ہونا چاہیے جن کا پلاٹ متقاضی ہو۔ اگر یہ محرکات و رجحانات کردار کی پوری شخصیت کا جز ہوں گے تو ڈرامے کی زبان بھی ان کے مطابق ہوگی۔

ڈرائیڈن کے یہاں فنی وحدت پر یہ زور، اسے کلاسیکی ناقدوں کی فہرست میں لے آتا ہے۔ رومانوی طرز فکر پلاٹ کے مقابل میں کردار کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ رومانوی رجحان کل کو نظر انداز کر کے اجزاء پر زور دیتا ہے۔ رومانوی ذہن اجزاء کو کل کے حصول کا ذریعہ نہیں بناتا۔ مسیح آرنلڈ (Mathew Arnold) نے کیلس (Keats) کی نظم (Isabella) کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ رومانوی شاعر کے یہاں نظم کا وجود مصرعوں اور بندوں پر منحصر ہوتا ہے۔ وہ پوری نظم کی وحدت تاثر کی پروا نہ کرتے ہوئے نظم کے اجزائے مصرعوں اور بندوں کو زیادہ اہم سمجھتا ہے۔

شاعری کی ماہیت

ڈرائیڈن نے فن کے آفاقی مسائل سے بحث نہیں کی ہے۔ وہ بنیادی طور پر فنی تکنیک اور اسلوب اظہار کے مسائل سے سروکار رکھتا ہے۔ ایسے ہی مسائل کے دوران میں وہ فن شعری کی ماہیت کے بارے میں بھی اپنے تصورات کی وضاحت کر جاتا ہے۔ وہ اپنے مضمون ڈرامائی شاعری (An Essay on Dramatic Poesy) میں ڈرامہ کی تعریف یوں کرتا ہے:

"ڈرامہ انسانی فطرت کا متوازن اور گلنہ عکس ہے جو انسانی جذبات، مزاج اور تقدیر کے نشیب و فراز کی نمائندگی کے ذریعے عالم انسانی کو درس اور مسرت فراہم کرتا ہے۔"

ڈرائیڈن، سڈنی کی طرح یہ نہیں کہتا کہ شاعر گرد و پیش کی معمولی دنیا سے برتر دنیا پیش کرتا ہے۔ سڈنی کے برعکس وہ گرد و پیش کی حقیقت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح نہ تو وہ سڈنی کی طرح شاعر سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ ایک برتر دنیا کو پیش کر کے اخلاقی درس دے اور نہ الاطون کی طرح یہ چاہتا ہے کہ شاعر مثالی صداقتوں کی تقلید کرے۔ اس کے نزدیک شاعر ڈرامہ میں انسانی فطرت کا عکس پیش کرتا ہے۔ ڈرائیڈن انسانی فطرت کی صداقت یا حقیقت کی بات نہیں کرتا لیکن اگر عکس متوازن اور متناسب ہو تو اس کے نزدیک یہی بات فطرت کی صداقت کے مترادف ہوگی۔ الاطون کی صداقت مثالی دنیا کی صداقت ہے اور ڈرائیڈن کی صداقت گرد و پیش کی واقعاتی دنیا کی۔ پس شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں الاطون اور ڈرائیڈن کا فرق عینیت پسندی (Idealism) اور حقیقت پسندی (Realism) کا فرق ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ڈرائیڈن کے نزدیک عکس کا محض متوازن ہونا کافی نہیں ہے۔ اس میں تناسب و توازن کے ساتھ فنی کا عنصر ہونا لازمی ہے۔ اس لیے کہ فنی فن پارے میں زندگی کی صفات بھی ہے اور اسلوب کی بنیاد بھی۔ ڈرائیڈن کے نقطہ نظر کے مطابق فن پارے کی مکمل وحدت کے لیے (1) انسانی فطرت (2) عکس (3) تناسب و توازن (4) فنی سب کی موجودگی بیک وقت اور ایک کل کی صورت میں لازمی ہے۔

شاعری کا مقصد

انسانی جذبات اور انسانی مزاج کی عکاسی سے شاید ڈرائیڈن کا وہی مطلب ہے جسے ہم آج نفسیاتی حقیقت پسندی کہتے ہیں۔ اس طرح دیکھیے تو ڈرائیڈن کا معلوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامہ کا بلکہ یوں کہیے کہ خیالاتی ادب کی ہر صنف کا مقصد ایسے انسانی اعمال و افعال کی پیش کش ہے جس سے انسانی فطرت اور اس کی بنیادی خصوصیات کا علم ہو سکے۔ یوں ڈرائیڈن بھی اس بات سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا مقصد علم کی فراہمی ہے۔ سڈنی کے یہاں اس علم کی نوعیت اخلاقی ہے اور ڈرائیڈن کے یہاں نفسیاتی۔ ڈرامہ شاعری کے سرے میں محض مقصد

پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے بقول درس دینا بھی شاعری کا مقصد ہو سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ سرت بخش شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ پس ڈرائیڈن کے تصورات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعری سرت دو صورتوں میں حاصل ہوتی ہے۔ (1) گلنڈے اظہار سے، (2) نفسیاتی صداقتوں کی شناخت سے۔ اس طرح ڈرائیڈن شاعری کے سرت بخش مقصد کا تعین کرتے ہوئے الفاظوں کے اس اعتراض کا جواب بھی دے دیتا ہے کہ شاعری کو اخلاقی صداقتوں کا درس دینا چاہیے۔ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری سبق آموز ہو سکتی ہے مگر وہ اسی صورت میں سبق آموز ہوگی جب کہ وہ سرت بخش ہو اس طرح نفسیاتی صداقتوں کی شناخت قاری کے لیے سرت بخش ہوتی ہے مگر ان صداقتوں کا ادراک اس کے لیے درس بھی ہوتا ہے۔

تاہم اگر شاعری بقول ڈرائیڈن سرت اور درس کا سامان مہیا کرتی ہے تو یہ سرت اور درس ان نفسیاتی صداقتوں کا حاصل نہیں ہو سکتے جنہیں ہم بخوبی جانتے ہیں۔ کسی عام بات کی شناخت نہ تو کوئی نیا علم دے سکتی ہے اور نہ سرت۔ پس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری ہمیں نیا علم دیتی ہے مگر وہ علم مانوس چیزوں کے تاثر سے حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ادب اور شاعری ڈرائیڈن کے نزدیک محض متاثر کرنے کا ذریعہ نہیں ہے۔ شاعری کی سرت اس گلنڈے اسلوب میں بھی ہوتی ہے جس کے ذریعہ نفسیاتی صداقتیں پیش کی جاتی ہیں اور اس عرفان ذات میں بھی جو ان نفسیاتی صداقتوں کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر شاعری انسانی فطرت اور انسانی جذبات کا عکس پیش کرتی ہے تو اس فطرت اور جذبہ کی کیا نوعیت ہوگی؟ کیا جہانگیر کی محبت اور ایک عام گڈرے کی محبت میں یا بابر کی خواہشات اور کسی عام انسان کی خواہشات میں کوئی فرق نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب ڈرائیڈن یہ دے گا کہ شاعری فطرت کے اعلیٰ معیار کو پیش کرتی ہے لہذا شاعری اور ادب میں جہانگیر کی محبت اور بابر کی خواہشات معیاری محبت اور معیاری خواہشات کے طور پر پیش کی جائیں گی۔ اسطرح بھی یہ تقاضا کرتا ہے کہ ڈراسے میں ایسی شخصیتیں پیش کرنی چاہئیں جو عام انسانیت کی نمائندگی کر سکیں اور آفاقی و مثالی ہوں۔

ڈرائیڈن کی اہمیت

انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن کو سب سے پہلا انگریزی ناقد کہا جاتا ہے۔ یوں کہ اس نے

سب سے پہلے انگریزی تنقید کے خلاف آواز اٹھائی اور انگریزی ادب کو فرانسیسی یا یونانی معیاروں پر تاپنے سے انکار کر دیا۔ نشاۃ الثانیہ کے عہد میں یہ تصور عام تھا کہ یونانی اور لاطینی فن پارے کی تقلید لازمی طور پر ہونی چاہیے۔ ڈرائیڈن نے اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا کہ ادب میں تنقید کے آفاقی نمونے ہو سکتے ہیں اس کے برخلاف اس کا خیال یہ ہے کہ ہر عہد اور ہر قوم کی ذہنیت مختلف ہوتی ہے۔ آب و ہوا کا اختلاف بھی معنی خیز ہے۔ مختلف زمانی و مکانی حدود کے اعتبار سے انسانی مزاج اور رجحانات میں بھی اختلاف ہو جاتا ہے اور اسی لیے ذوقی تسلیم اور فن میں بھی اختلاف لازمی ہے۔ ڈرائیڈن کا کہنا ہے کہ:

”کو بنیادی طور پر انسانی فطرت اور عقل کی استعداد اتمام انسانوں میں ایک جیسی ہی ہوتی ہے مگر آب و ہوا، زمانہ اور انسانی طبائع، جن کے لیے شاعر لکھتا ہے اسے مختلف ہو سکتے ہیں کہ جو چیز یونانیوں کے لیے سرت بخش تھی، ہو سکتا ہے کہ وہ انگریزی سامعین و ناظرین کے لیے سکون بخش نہ ہو۔“

ادب کی آفاقی اقدار کے اس تصور کو رد کر کے جس کے مطابق کوئی ادبی نمونہ ہمیشہ کے لیے لائق تقلید سمجھا جائے، ڈرائیڈن نے تنقید کو ایک نئی نچ و کھائی ہے۔ فی ایس الیٹ کا خیال ہے کہ ڈرائیڈن کی عظمت اس بات میں ہے کہ اسے ادب میں مقامی عناصر کی اہمیت جتانے کا شعور بروقت پیدا ہوا۔ یوں تو بالعموم ڈرائیڈن ادب میں کلاسیکی معیارات کا قائل ہے۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ ڈراسے کے مختلف اصول مثلاً وحدتیں (unities) یا معین اور نمائندہ کردار (type) محض خوش سیلگی (propriety) کے حصول کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس کے خیال میں یہ اصول تنقید فطرت کے منظم و احسن طریق ہیں۔ ایسی فطرت جو متوازن اور پرابنگ ہو۔ وحدت عمل خود فطرت میں موجود ہے اور ڈراسے میں اس کی تقلید محض اس طرح ممکن ہے کہ منظم، مضبوط اور ارکانی عمل پیش کیا جائے جس کا ہر حصہ پوری وحدت کو برقرار رکھنے کے لیے ہو۔ اس کے باوجود جب انگریزی ادب کی بات آتی ہے تو وہ الیاتی طریقوں اور دہرے پلاٹ کے باوجود شکسپیر سے شوق نظر آتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شکسپیر کے الیاتی طریقے (tragicomedies) اور دہرے پلاٹ دراصل فطرت میں کثرت کی تقلید ہیں۔ اس طرح ہمیں ڈرائیڈن کے یہاں تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو وہ اصول وحدت کی پیروی لازمی سمجھتا ہے اور دوسری طرف کثرت (Variety) کی تائید کرتا ہے۔ چاسر (Chaucer) کے یہاں بھی ڈرائیڈن زندگی کی بھرپور قوت،

کثرت کردار اور کرداروں کے حقیقت پسندانہ اظہار کی تعریف کرتا ہے۔ اسی طرح ایک اور موقع پر وہ فرانسیسی وحدت مکانی (Unity of place) کے تصور کا مذاق اڑاتے ہوئے لکھتا ہے:

”کردار تو کمرے رہتے ہیں اور سڑکوں، کھڑکیوں، مکانوں اور کمروں کو چلاتا جاتا ہے۔“

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کلاسیکی اصولوں کو محض اس وقت تسلیم کرتا ہے جب کہ وہ بقول اس کے تھید فطرت کے منظم اور احسن طریق ہوں مگر جہاں یہ تھید اندھی تھید بن جاتی ہے اور فن پارہ بے روح ہو جاتا ہے تو وہ زندگی اور فطرت کے حق میں بے جان کلاسیکی اصولوں کو رد کر دیتا ہے۔ فرانسیسی شاعری کے بارے میں اس کا خیال یہ ہے کہ:

”فرانسیسی شاعری کا حسن، مجسمہ کا حسن ہے، اس میں انسانی حسن نہیں ہے،

اس لیے کہ اس میں شاعری کی روح نہیں ہے اور شاعری کی روح انسانی

مزاج اور انسانی جذبات کی تھید میں ہوتی ہے۔“

یوں ڈرائیڈن ان بے جان فن پاروں پر، جن میں کلاسیکی اصولوں کو بہ تمام و کمال برتا گیا ہو، ان فن پاروں کو ترجیح دیتا ہے جو انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی ترجمانی کرتے ہوں خواہ ان میں کلاسیکی اصولوں کے مطابق کوئی خامی موجود ہو۔ یہ وجہ ہے کہ وہ اپنے کلاسیکی رجحانات کے باوجود شکسپیئر اور چاسر کا مذاق ہے۔

ڈرائیڈن کی عظمت کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب اور اخلاقیات کی بحث میں اچھے بغیر شاعری کا مقصد سرت اور درس قرار دیا مگر وہ سرت کو اولیت بخشتا ہے:

(1) ”میری خاص کوشش یہ ہے کہ میں اس مہم کو خوش کروں جس میں میں جی رہا ہوں۔“

(2) ”اگر شاعری کا محض یہی مقصد نہیں کہ وہ سرت بخش ہو تو کم از کم یہ اس کا خاص

مقصد ضرور ہے۔ درس کو بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے، اس

لیے کہ شاعری محض اس وقت درس دے سکتی ہے جب کہ وہ سرت بخش ہو۔“

شعری سرت کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ اعلیٰ سطح کی ہونی چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ محض تھید سے کام نہیں لیتا۔ تھید ایسی ہونی چاہیے جو روح کو متاثر کرے اور جذبات کو بیدار کرے۔ اس کے نزدیک سنجیدہ ڈرامے کا یہ تاثر ہونا چاہیے کہ وہ قارئین و ناظرین میں احساس عظمت کو بیدار کر کے ان سے داد و تحسین وصول کرے۔

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، ڈرائیڈن کی نثر میں فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ فطرت کا ایک متوازن اور گھٹن گھس پیش کرے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی نثر میں فن پارہ بنیادی طور پر حسن کی تخلیق ہے۔ وہ محض اظہار کو کافی نہیں سمجھتا۔ اظہار کے لیے خوبصورت ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے نزدیک فطرت اور زندگی کا کام محض نام و مادہ فراہم کرنا ہے جسے فن میں تکمیل نصیب ہوتی ہے۔ ڈرائیڈن کے پاس تخیل کی حقیقی قوتوں کا کوئی ایسا تصور نہ تھا جیسا کہ کارلج (Coleridge) کے ذہن میں تھا، نہ وہ روحانی تقدیر کی طرح فطرت کے بارے میں کوئی روحانی نظریہ رکھتا ہے۔

اسلوب کی اہمیت

ڈرائیڈن کے نزدیک فن پارے میں بنیادی اہمیت مواد کو نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کا کام بندوق بنانے والے یا گھڑی ساز کے مماثل ہوتا ہے۔ لوہا یا چاندی ایسی اشیائیں ہیں جو کسی مستری کی ہوں اور محض ان اشیاء کی بنا پر بندوق یا گھڑی کی حیثیت نہیں ہوتی۔ ان کی قیمت اس فن کے باعث ہوتی ہے جو خام مواد کو ایک شکل عطا کرتا ہے۔ پس وہ محض جو اپنی کہانی کو دلچسپ نہیں بنا سکتا، جو طریب میں فنی کے محرکات یا سنجیدہ ڈرامے میں سنجیدگی نہیں پیدا کر سکتا، اسے ہم اچھا شاعر نہیں کہہ سکتے۔

تخیل

ڈرائیڈن کے پاس تنقید کا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں ہے۔ وہ شعری تخلیق کے مراحل یا تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ اس کے باوجود اس نے بہت سی ایسی باتیں کہی ہیں جو کارلج کے فلسفیانہ خیالات کی پیش گوئی بھی جاسکتی ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ محض زندگی کا مشاہدہ ہی شاعری کے لیے کافی نہیں ہے۔ شاعری مشاہدے کے تخیلاتی استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ ڈرائیڈن بلا کسی تفریق کے تخیل (Imagination) اور تصور (Fancy) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے یہاں یہ دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ تخیل اپنے عمل میں اتنی شدید ہوتی ہے کہ اسے لگام دینا ضروری ہے اور یہ لگام قابلوں کی ہوتی ہے تاکہ تخیل عقل و شعور سے غاری نہ ہو سکے۔ اس کے برعکس تخیل کا یہ کام بھی ہے کہ وہ قابلوں کے استعمال سے شعور کو شعر کے تخلیقی عمل میں شامل ہونے دے۔ گویا

ڈاکٹر جاسن

ڈاکٹر جاسن انگریزی ادب کی تاریخ میں اٹھارویں صدی کی نوکھانگی اقدار کا آخری نمائندہ ہے۔ وہ نوکھانگی اور رد مانوی مد رہائے فکر کے درمیان ایک پلی کی حیثیت رکھتا ہے۔ گو جاسن نوکھانگی اقدار سے پوری طرح مطمئن نہیں ہے مگر اسے رد مانوی مستحکمیت کا بھی کوئی علم نہیں ہے۔ عام نوکھانگی تصور کے برعکس وہ فن کو فن کی حیثیت سے پرکھنے کا قائل نہیں ہے۔ وہ فن کو زندگی کا ایک ٹکڑا سمجھتا ہے اور اس بات کا قائل ہے کہ فن باطنی و نفسیاتی صداقتوں کے اظہار کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اپنے عہد کی بھرپور نمائندگی کرتے ہوئے وہ عقلیت اور عقلی و عملی اخلاقیات کا علمبردار ہے۔ عملی اخلاقیات، فن سے زندگی کی اصلاح کا تعلق نہ کرتی ہے اور فن میں تخلیق اور انسانی عنصر سے خوف زدہ بھی رہتی ہے (لہذا وہ ادب میں سرسید کی تحریک کے زیر اثر پیدا ہونے والا ادب اسی قسم کے رجحانات کا نمائندہ ہے۔ عقلیت کے زیر اثر یہ تحریک استادوں اور فن کے دیگر تخلیقی عناصر سے خوف زدہ ہے۔ عملی اخلاقیات کے نقطہ نظر سے یہ تحریک ادب کو زندگی کی اصلاح کا ذریعہ سمجھتی ہے۔)

عقلی و شعری صداقت

ڈاکٹر جاسن عقلی و اخلاقی نقطہ نظر کے باعث ادب کے تخلیقی و انسانی عنصر کے خلاف آواز بلند کرتا ہے:

”تخلیق و انسانی عناصر کو رد کرنا اور اسے مغیرہ عقلی و امراتہ عناصر کے مطابق ہے۔“

اس کے نزدیک گرد و پیش کی حقیقت اور عملی زندگی کی صداقت کو تخلیق اور انسانی عنصر سے صداقت پر برتری حاصل ہے۔ جاسن کے بقول یہ سوکھٹ کا کمال ہے کہ وہ استادوں کا استعمال بہت ہی کم کرتا ہے:

مختلہ کا عقل دو گوند ہے، ایک طرف عقل کا شدید اظہار اور دوسری طرف شدت اظہار پر پابندی۔ پس ڈرامائین کے مطابق شاعر میں فن کا شعور لازمی ہے مگر شعر کو جس چیز سے زندگی ملتی ہے وہ مختلہ ہے۔ یوں ڈرامائین مختلہ کا کوئی فلسفیانہ نظریہ نہ پیش کرتے ہوئے بھی عام فہم زبان میں یہ نکتہ ظاہر کرتا ہے کہ زندگی کی کوئی شہادت کی حکایا اس وقت تک فن کے دائرے میں نہیں آئے گی جب تک اسے عقل کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔

ایک مقام پر ڈرامائین یہ بھی کہتا ہے کہ کسی فن پارے میں کہانی کی اہمیت سب سے کم ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اسلوب کے اس قول کے خلاف ہے کہ پلاٹ ڈرامے میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ محض یہ بتاتا ہے کہ کہانی اس وقت تک اہمیت کی حامل نہیں ہو سکتی جب تک کہ شاعرانہ صلاحیت یا مختلہ اسے کوئی خاص شکل عطا نہ کرے۔ موضوعات اور کرداروں کے پارے میں ڈرامائین کا خیال یہ ہے کہ وہ عقیم ہونے چاہئیں ورنہ شاعر کو اپنے مواد کے سامیانہ پن کے باعث عقلی مسلح پرائز دینا پڑے گا۔

ڈرامائین کے ان چند اصولوں کو سامنے رکھ کر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ قدما کے معیارات کے خلاف اس کی بغاوت اس لیے ہے کہ قوموں، تہذیبوں اور مذاہب کی تاریخی کے باعث ایک ہی قسم کی سادہ دہانت اور ایک ہی اسلوب سب ادوار اور سب قوموں کے لیے صحیح نہیں ہو سکتے۔ پس اس کے نزدیک حقیقی فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ قومی مزاج کو پہچانے اور اس مزاج کے مطابق سرسرت، ہم پہچائے۔ اس لیے کہ اس کے نزدیک فن کا بنیادی مقصد سرسرت کی فراہمی ہے۔

ڈرامائین کے نزدیک اظہار کی شگفتگی، حسن، تنقید یا نمائندگی کا نتیجہ ہے مگر تنقید اور نمائندگی کا ایک ہی طور پر نہیں ہونا چاہیے۔ شاعر اور فن کار تخلیق کرتے ہیں اور تخلیق کے لیے مواد کا انتخاب اور ترتیب اور اسے ایک نئی حیثیت دینے کی سعی ضروری ہے۔ خام مواد کو اس طرح برتنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک نئے فن پارے کی تخلیق ہوتی ہے۔ مختلہ اس نئی تخلیق میں زندگی ذاتی ہے اور شعور اس کے صحن کا سبب بنتا ہے۔ پس مختلہ فن کا حقیقی اصول ہے اور شعور اس کا شخصی اصول۔ شعور کی مدد سے فن کار اپنے مواد اور اوزار کے حدود کو سمجھتا ہے اور ان ذرائع کو استعمال کرتا ہے جو اس کے فنکارانہ مقاصد کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔



(مطربی تنقید کے اصول، سجاد باقر رضوی، اشاعت 1983ء، مکتبہ نعیمی پبلشرز، ایمین آباد، لاہور)

”شیطان مشکل ہی سے استعارے کا خطرہ مول لیتا ہے۔“
مگر جانسن اس بات کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ سوکھٹ کی تحریریں اپنی مکمل صورت میں ایک
مقیم استعارہ بن جاتی ہیں۔ جانسن کی عقلیت پرستی اُسے ادب کے نمائندگی Allogorical عناصر
سے بھی منحرف کر دیتی ہے:
”دنیا جہان کی فنی تصویروں کے مقابلے میں، میں اُس کے تصور کو دیکھتا

بہتر سمجھتا ہوں جسے میں جانتا ہوں۔“

اسی بنیاد پر وہ دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو بھی رد کر دیتا ہے، اس لیے کہ وہ انھیں دردِ غ
انتر سمجھتا ہے۔ افلاطون بھی دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو رد کرتا ہے مگر اس کا نقطہ نظر اخلاقی
ہے، جب کہ جانسن کا نقطہ نظر حقیقت پسندی اور عقلیت پرستی ہے۔
جانسن تخیل اور انسانی رویت پر ایک اور زاویے سے بھی حملہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ
تخیل کی کارفرمائی میں ذہنی سکون مضمر ہوتا ہے اور چونکہ دلی رنج و الم کا اظہار اور ذہنی سکون ایک
دوسرے کی ضد ہیں اس لیے بقول ڈاکٹر جانسن:

”جہاں انسانیت سکون سے کام کرے وہاں غم و الم کی محسوس کم ہے۔“

جانسن کا یہ نظریہ آخری تجربے میں خطرناک نتائج کا حامل نظر آتا ہے وہ یہ بھول جاتا ہے
کہ گرد و پیش کے انفرادی تجربوں کو فن میں ڈھالنے کے لیے تخیل کا عمل دخل لازم ہے۔ فوری تجربے
اور فنی تجربے کے درمیان جمالیاتی بُعد (Aesthetic Distance) ضروری ہے۔ اس جمالیاتی
بُعد کے حدود میں تخیل اپنا کام کرتا ہے جس کے باعث انفرادی تجربہ جمالیاتی یا فنی تجربہ بن جاتا
ہے۔ اسی بات کوئی اُلس۔ ایلیٹ ایک اور طریقے سے یوں کہتا ہے کہ شاعر میں دکھ سنبھلے والا انسان
اور تخیل کرنے والا ذہن علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انفرادی تجربے کا فوری اظہار جہاں تخیل
اور انسانی رویت کو سکون و اطمینان سے کام کرنے کا موقع نہ ملے ادب میں جذباتیت کو جنم دے گا۔

غرض تخیل اور انسانیت پر جانسن کا اعتراض عقلیت پرستی اور حقیقت پسندی کے نقطہ نظر
سے ہے، مگر وہ ادب میں صرف حقیقت پسندی کا قائل نہیں کرتا، وہ اُسے اخلاقی درس کا ذریعہ
بھی سمجھتا ہے۔ اسی زاویے نظر سے وہ رچرڈسن (Richardson) کو پسند کرتا ہے اور فیلڈنگ
(Fielding) کے ناول ٹام جونز (Tom Jones) کو لائقِ کتاب کہتا ہے اور خود فیلڈنگ کو ”منجر
بدعاش“ کا لقب دیتا ہے۔ اخلاقی زاویے نظر سے ہی وہ جیکسپیر پر بھی تنقید کرتا ہے۔ اس کا خیال

ہے کہ جیکسپیر کے یہاں اخلاقی درس سے زیادہ مسرت کی فراہمی کی خواہش ملتی ہے۔ اس کے
یہاں شعری عدل (Poetic Justice) کی بھی کمی ہے۔ اس نقطہ نظر کے اعتبار سے جانسن،
تالستانی (Tolstoy) اور برنٹا شتا (Bernard Shaw) کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔
رچرڈسن کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

”اس نے خوبی و نیک سیرتی کی انجیل سے جذبات کو متحرک ہونا سکھایا۔“

یہاں جانسن اپنے اخلاقی نقطہ نظر کے ساتھ نفسیاتی حقیقت پسندی کو بھی شامل کر لیتا ہے۔

عام انسانی فطرت اور انفرادی تجربہ

جانسن کی تنقید اس کلاسیکی اصول پر مبنی ہے کہ فن کو دیگر انسانی اعمال کی طرح عام انسانوں کی
ذہنی و اخلاقی سطح کو بلند کرنا چاہیے۔ فن اس مقصد کو عام انسانی فطرت کی عکاسی کے ذریعہ حاصل
کرتا ہے۔ جانسن کے بقول جیکسپیر اپنی شاعری میں ڈرامائیڈن کے اس تقاضے کو پورا کرتا ہے کہ
شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح اور کفایت بخش ہونا چاہیے۔ جانسن گرد و پیش کی حقیقت کا قائل ضرور
ہے مگر یہ حقیقت ایسی نہیں ہونی چاہیے کہ وہ محض مقامی رنگ یا مخصوص رسوم و رواج تک محدود رہ
جائے۔ شعری حقیقت کی نوعیت آفاقی ہونی چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ عام لوگ مقامی رنگ اور مخصوص
سماجی پس منظر سے جلد متاثر ہو جاتے ہیں لیکن بہت جلد اس کا اثر زائل بھی ہو جاتا ہے۔ ”خصوصی“ اور
”عمومی“ کے بارے میں جانسن، جیکسپیر پر تنقید کرتے ہوئے اپنے نقطہ نظر کی یوں وضاحت کرتا ہے:

”مخصوص عادات و اطوار سے کم لوگ واقف ہوتے ہیں۔ کوئی عجیب و غریب

شے، ذہن کی کوئی نئی اختراع، ہمیں تھوڑی دیر کے لیے خوش کر سکتی ہے، لیکن تجربہ

سے حاصل شدہ مسرت جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ ذہن محض مستقل صداقتوں سے

آسودہ ہوتا ہے۔ جیکسپیر کے ڈراموں میں عالمگیر انسانی فطرت اور عادات و

اطوار کا عکس ملتا ہے۔ بدلے ہوئے فیشن، غیر مستقل تصورات، اور کسی خاص مقام

کے رسوم و رواج نہیں ہیں۔ اس کے ڈرامے ہمہ گیر انسانیت کے علمبردار ہیں

جو دنیا میں ہر جگہ موجود ہے اور جسے ہر زمانے کا مشاہدہ ثابت کر سکتا ہے۔“

جانسن کے خیالات کا غائر جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ محض ”خصوصی“ اور ”عمومی“ کے تضاد
پر زور نہیں دیتا، نہ ہی وہ ”منفرد“ اور ”خصوصی“ کی مخالفت کرتا ہے۔ وہ ارسطو کی طرح یہ کہتا ہے کہ

منفرد اور 'خصوصی' کے ذریعے عمومی عناصر کا اظہار ہونا چاہیے۔ عام کلاسیکی رجحان بھی یہی رہا ہے کہ 'منفرد اور 'خصوصی' کو 'آفاقی' اور 'عمومی' کے احبار کا ذریعہ ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر جانسن فن پارے کی پوری وحدت کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جو لوگ شیکسپیر کے ڈراموں میں مخصوص اقتباسات اور خاص خاص حصوں کے قائل ہیں ان کی مثال اس آدمی کی ہے جو اپنا مکان بیچنا چاہتا تھا اور جب میں نمونے کی اینٹ لیے بھرتا تھا۔

جانسن، شیکسپیر کی ایک اور خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ دوران کار باتوں کو انسانی تصورات کے قریب تر کر دیتا ہے اور حیرت انگیز کومانوس بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس طرح جانسن کے بقول شیکسپیر کے یہاں محض وہ فطرت نہیں ہے جو مخصوص واقعات و سائنات کے مطابق خود کو آشکار کرتی ہے۔ وہ ایسی فطرت کا اظہار کرتا ہے کہ اگر ویسے ہی امکانی واقعات پیش آئیں تو اسی طرح بھر ظاہر ہو۔ ہم جانسن کے اس خیال کا مقابلہ ارسطو کے نظریہ امکان سے کر سکتے ہیں۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے، اس لیے کہ وہ مخصوص واقعات سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے۔

شاعری کا مقصد

جانسن شاعری کے بارے میں ڈرائیڈن کی تعریف کو تسلیم کرتا ہے جس کے مطابق شاعری 'انسانی فطرت کا متوازن اور گفتہ نگار' ہوتی ہے، اور اسی باعث مسرت بخش ہوتی ہے۔ شاعری سے اخلاقی درس کا تقاضا کرنے کے باوجود وہ اس کے مسرت بخش پہلو کو بھی تسلیم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

"کوئی چیز زیادہ عرصے تک اور زیادہ لوگوں کو مسرت فراہم نہیں کر سکتی جب

تک کہ وہ عام انسانی فطرت کی فضا سے ملے۔"

جانسن کے اس قول سے شاعری کے بارے میں مندرجہ ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں:

1. شاعری کا بنیادی مقصد اور دھنیز مسرت کی فراہمی ہے۔
2. یہ مسرت عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی سے حاصل ہوتی ہے۔
3. اگر عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی ہو یا بقول ڈرائیڈن 'انسانی فطرت کا متوازن اور گفتہ نگار' ہو تو یہ مسرت دیر پا اور زیادہ لوگوں کے لیے ہوگی۔

ظاہر ہے کہ جانسن 'عام انسانی فطرت' کہہ کر شاعری میں 'عمومیت' کے عنصر پر زور دیتے ہیں مگر جانسن کے یہاں 'عمومی' کی اصطلاح ارسطو کی 'امکانی' کی طرح کوئی تعسباتی تصور نہیں کرتی۔ اس کا تصور اعداد و شمار پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک 'عمومی' وہ شے ہے جو عام لوگوں اور عام زمانوں میں پائی جائے۔ اس کے باوجود جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

"جو زیادہ عام ہے وہ زیادہ حقیقی بھی ہے۔"

تو اس کا یہ تصور فلسفیانہ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔

جانسن کے نظریے میں ایک اور مفروضہ بھی مطرح ہے وہ یہ کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر ہر جگہ اور ہر زمانے میں یکساں ہوتی ہے۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ زمانی و مکانی فرق بہت معمولی ہوتا ہے۔ تمام کلاسیکی نظریات انسانی فطرت کو غیر مبدل مانتے ہیں۔ اس کے برعکس رومانوی نظریے کے مطابق انسانی فطرت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے انگریزی ڈراموں کے حق میں زمانی و مکانی، جغرافیائی و تاریخی فرق پر زور دیا تھا اور اسی فرق کی بنا پر ذوق سلیم کے فرق کا بھی قائل تھا۔ بہر حال جانسن کے بنیادی انسانی فطرت کے عمومی اظہار پر زور دینے کے باوجود، ہم اس کے بعض اشاروں سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ وہ 'منفرد اور 'خصوصی' کے خلاف نہیں ہے بلکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ شاعر 'منفرد' کے ذریعے 'آفاقی' اور 'خصوصی' کے ذریعے عمومی عناصر کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ شیکسپیر کے بارے میں یہ خیال ظاہر کرتا ہے:

"شیکسپیر کے کردار محض غیر حقیقی تصورات نہیں ہیں، وہ ایسے انسان ہیں جن کا

مسل دیکھ کر اور جن کی تقریر سن کر ناظر یہ چاہتا ہے کہ وہ بھی ویسے ہی مسل اور

ویسی ہی تقریر کرتا۔"

جانسن یہ بھی کہتا ہے کہ شیکسپیر کے یہاں ہیرو نہیں ہوتے۔ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ اس کے نزدیک شیکسپیر کے ہیرو اپنی تمام صلاحیتوں اور صفات کے ساتھ انسانی فطرت کے عام قوانین کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ وہ ادکار یا دیوتا نہیں بننے اور بہر صورت انسان ہی رہتے ہیں۔ یہاں جانسن یہ کہنا چاہتا ہے کہ شیکسپیر کے ہیرو منفرد خصوصیات کے حامل ہونے کے باوجود عام انسانی فطرت کا ہی اظہار کرتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر اس کے نزدیک شاعر کا کام 'منفرد' کے ذریعے 'آفاقی' و 'عمومی' کا اظہار ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جانسن کی نظر میں ادب آواز شاعری فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتی ہے یا وہ محض اُسی شے کا مختلف عکس ہوتی ہے جسے ہم پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ اس مسئلے میں جانسن، ڈرائیڈن سے زیادہ واضح نظریہ رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر شاعری ہمیں وہی کچھ بتاتی ہے جو غور و فکر کرنے والے اور مشاہدہ و تجربہ سے گزرنے والے انسان پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ جو علم ہمیں ملتا ہے وہ ان مثالوں کے ذریعے ملتا ہے جنہیں ہم پہلے سے نہیں جانتے۔ قاری کو مسرت یوں ملتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے تقاضوں کو جنہیں وہ پہلے سے جانتا ہے، شناخت کر لیتا ہے۔ تاہم یہ کہا جاسکتا ہے کہ شناخت خواہ وہ غیر مانوس مثالوں کے ذریعے کیوں نہ ہو، سبق آموز نہیں ہوتی اور جانسن کے نظریات میں اس بات کا سراغ نہیں ملتا کہ ادب اس لیے سبق آموز ہوتا ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتا ہے۔ وہ یہ تو ضرور کہتا ہے کہ شیکسپیر کے ڈراموں سے فقیر منش دنیوی معاملات کو سمجھ سکتا ہے اور عام انسان اپنے جذبات کے آثار چڑھاؤ کا اندازہ کر سکتا ہے۔ تاہم اس بات سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری فقیر منش یا عام انسان کو کوئی نیا علم دیتی ہے۔ مگر جانسن بڑی وضاحت اور شدت سے اس بات کا قائل ہے کہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی کے ساتھ اخلاقی درس دینا بھی ہے۔

تاہم اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ شاعری کا کام عام انسانی فطرت کی عکاسی ہے اور ساتھ ہی اس کا یہ بھی کام ہے کہ وہ اخلاقی طور پر سبق آموز ہو تو یہاں ہمیں جانسن کے یہاں ایک بنیادی تضاد نظر آتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر خوبیوں اور نیکیوں کی حامل ہے مگر دوسرے شواہد سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جانسن انسانی فطرت کی بنیادی نیکی کا قائل نہیں ہے۔ سٹیو نے اس تضاد کو یوں حل کر لیا تھا کہ اخلاقی درس کے لیے شاعری ایسی دنیا پیش کرتی ہے جو روزمرہ کی واقعاتی دنیا سے اعلیٰ اور برتر ہوتی ہے۔ مگر جانسن اس بات کا بھی قائل نہیں ہے۔ وہ تو شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح عکاس تصور کرتا ہے۔ پس شاعری کو انسانی فطرت کا عکاس سمجھنا اور انسانی فطرت کو بد سمجھنا اور پھر شاعری سے یہ توقع رکھنا کہ وہ عام انسانوں کو اخلاقی درس دے، یہ ایک ایسا تضاد ہے جس کا جانسن کے پاس کوئی واضح جواب نہیں ہے۔

ذکاوت

اس مقام پر جانسن کی مدافعت میں ایک پہلو نکالا جاسکتا ہے۔ جانسن نے ذکاوت کی تعریف کرتے ہوئے پوپ (Pope) سے اختلاف کیا ہے۔ پوپ نے ذکاوت کی تعریف یوں کی ہے:

”جو بات اکثر سوچنی مگر اتنی خوبی سے معرض اظہار میں نہ آئی۔“

ڈاکٹر جانسن، پوپ کی اس تعریف کو رد کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پوپ نے ذکاوت کے مفہوم کو خیال کی خوبی سے ہٹا کر اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا ہے۔ پوپ کی تعریف کے بارے میں جانسن لکھتا ہے:

”یہ تعریف غلط بھی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔ اکثر سوچنی جانے والی بات میں خرابی یہی ہوتی ہے کہ وہ اکثر سوچنی جاتی ہے۔ ذکاوت کے لیے شرط یہ ہے کہ بات کو سننے سے سوچا جائے۔“

جانسن کی اس تعریف سے یہ پہلو نکالا جاسکتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی حد تک اس بات کو تسلیم کرتا تھا کہ شاعری کا کام محض یہ نہیں ہے کہ وہ مانوس باتوں کی شناخت کرائے یا یہ کہ محض عام انسانی فطرت کی عکاسی یا اظہار کرے۔ اس کا کام یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دے۔ اس مفروضے کو جانسن کے ان خیالات سے اور زیادہ تقویت ملتی ہے جو اس نے گری (gray) کی (Elegy) پر تبصرہ کرتے ہوئے ظاہر کیے۔ اس سلسلے میں اس نے دو اہم باتیں کہی ہیں جن کا تعلق اس بحث سے ہے:

1. اس نظم میں ایسی تصویریں ہیں جن کا عکس ہر ذہن میں موجود ہے، اور اس میں ایسے جذبات ملتے ہیں جن کی گونج ہر سینے میں سنائی دیتی ہے۔
2. اس نظم کے چار بندوں میں ایسے خیالات ہیں جو میرے لیے بالکل نئے ہیں، جنہیں میں نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ تاہم جو شخص بھی انہیں پڑھے گا وہ خود کو یہی جتائے گا کہ اس نے بھی اسی طرح محسوس کیا ہے۔

ان خیالات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گو جانسن نے واضح طور پر کہیں یہ نظریہ پیش نہیں کیا کہ شاعری ہمیں کوئی نیا علم دیتی ہے مگر اس بات کی طرف اشارے ضرور ملتے ہیں کہ شاعری ایک خاص قسم کا شعور عطا کرتی ہے، گو اس کے نزدیک یہ شعور شناخت سے ہی ملتا ہے۔

ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ جانسن کے نزدیک شاعری میں یہ تمام عناصر، مانوس اور غیر مانوس، شائستگی اور شعور ذات، سب ایک وقت موجود ہوتے ہیں۔

ادبی نمونوں کی تقلید

جانسن کی تقلید کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نوکھائی، ناقدوں میں مروجہ تصور تقلید کی سب سے زیادہ اور سب سے شدید مخالفت کی۔ اٹھارویں صدی میں تقلید کا تصور یہ تھا بلکہ قدیم ادبی نمونوں کی تقلید کی جائے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے قدما کی تقلید کے خلاف سب سے پہلا قدم اٹھایا مگر اس کی دلیل یہ تھی کہ زمانی و مکانی اختلافات کے سبب ذوق سلیم میں بھی تبدیلی آتی ہے اور اس لیے یہ ضروری نہیں کہ جو چیز یونانیوں اور رومیوں کو متاثر کرتی تھی وہ انگریزوں کو بھی متاثر کرے۔ یوں ڈرائیڈن نے مقامی رنگ کی اہمیت جتاتے ہوئے قدما کی سند سے انکار کیا مگر ڈاکٹر جانسن کے دلائل اس سے مختلف ہیں۔ جانسن قدما کی تقلید کو اس لیے رد کرتا ہے، تا کہ فن عام انسانی فطرت (عقل و جذبہ) کی براہ راست تقلید کرنے کے لیے آزاد ہو سکے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ قدما کی تقلید کسی قدر ضروری ہے اس لیے کہ انھیں زمانے کی سند حاصل ہے۔ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھنے کے سبب وہ معیار کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ پس ایسے فن پاروں کے اصولوں اور مقاصد کو سامنے رکھ کر جدید نگہنے والا بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے، مگر قدیم فن پاروں کے ظاہری خواص کی نقل کر کے کبھی پرکھی مارا، کسی ادیب کو عظمت کے درجے پر فائز نہیں کر سکتا۔ پس جانسن کی اہمیت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے 'عام فطرت' کا سہارا لے کر، کھائیک اور عقلی بنیادوں پر اپنے عہد کے مروجہ تصور تقلید کو چیلنج کیا جس کے مطابق فن کے خارجی عناصر اور ہیئت کے مسلک اصولوں کا تتبع لازمی اور ضروری تھا:

"کسی ادیب کی پہلی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ وہ فطرت کو رسم سے میتر کرے یا

یہ کہ وہ اس چیز میں جو صحیح ہونے کی وجہ سے مروج ہے، اور اس میں جو محض اس

لیے صحیح ہے کہ وہ مروج ہے، حد فاصل قائم کرے۔"

اٹھارویں صدی کا متعصب ناقدانہ ذہن شکسپیئر کے یوں خلاف تھا کہ اس نے اپنے ڈراموں میں نوکھائیک اصولوں کو نہیں برتا۔ مثال کے طور پر اس کے یہاں معین اور نمائندہ کردار (Type) کی نوکھائیک پیش کش نہیں ہے۔ اس کے رومی مکمل رومی نہیں معلوم ہوتے اور اس کے

بادشاہ بقول والٹیر، پورے طور پر شاہانہ نہیں ہیں۔ جانسن کا خیال یہ تھا کہ شکسپیئر بے جا تحصیل میں گئے بغیر، نمائندہ کرداروں کی بنیادی خصوصیات کو برقرار رکھتا ہے۔ البتہ اس کے نمائندہ کردار محض چند خارجی خصوصیات مثلاً پیشہ یا بعض مقامی رسوم کے حامل نہیں ہوتے۔ وہ عام انسانی فطرت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جانسن کہتا ہے:

"شاعر حالات و مقامات کے معمولی فرق کو اس معیار کی طرح نظر انداز کر دیتا ہے، جو تصویر سے مطمئن ہو کر لباس سے بے توجہ ہو جاتا ہے۔"

اسی طرح عام انسانی فطرت کی بنیاد پر وہ شکسپیئر کے الہیاتی طریوں (tragi-Comedies) کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ الہیہ و طریہ کو باہم ملانے پر امتزاج کرنے کے بجائے ہمیں شکسپیئر کی تعریف کرنی چاہیے کہ اس کے اختراعی ذہن نے ادب میں ایک نئی ہیئت کی تخلیق کی۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی تخلیقی فن پارے میں مختلف حصوں کی انشت و واقعات کا تسلسل اور فنی محاسن کا استعمال، خوش اسلوبی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی، ہزاروں طریق سے ممکن ہے:

"فطرت کی تخلیقات میں ایسی مفات موجود ہیں جن کا ہمیں علم نہیں اور فن کی

ملاہمتوں میں ایسی ترکیبیں ہیں جنہیں برتا نہیں گیا۔"

اسی حوالے سے جانسن مکانی و زمانی وحدتوں کے خلاف بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ڈرامے کا ناظر یہ سوچ کر ڈرامہ دیکھنا شروع نہیں کرتا کہ وہ کلاں مقام پر ہے۔ اس لیے دوسرے منظر میں مقام کی تبدیلی اس کے ذہن پر بار نہیں ہوتی۔ جہاں تک زمانی وحدت کا تعلق ہے ڈاکٹر جانسن کا خیال یہ ہے کہ ناظر کی تخیل برسوں کی مدت میں اور چند گھنٹوں کے گزرنے میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتی۔ اس طرح کسی قصے کا قاری ایک گھنٹے کے اندر بہرہ کی پوری زندگی کا، یا کسی مملکت کے انتکابات کا مطالعہ کر لیتا ہے اور وحدت زمانی کا تقاضہ نہیں کرتا اسی طرح ناظر بھی ڈرامے میں زمانی عنصر پر غور نہیں کرتا۔ نوکھائیک جانسن کے ان دلائل کی بنیاد محض عام فہم پر ہے مگر وجہ کی بات یہ ہے کہ فرانسیسی ڈول نگار اور ناقدانہ استدلال نے اپنے ایک مضمون میں جانسن کی اس رائے کا ترجمہ کرتے ہوئے اسے رومانوی دستاویز کا نام دیا ہے۔

فن کے معیار کی کسوٹی

دیگر کھائیک ناقدوں کی طرح جانسن بھی فن کو خارجی معیارات کے مطابق پاتا ہے۔ اس

فرانس میں نوکلاسیکی عہد زریں اور بوالو

لوئی چودھویں کے عہد حکومت میں فرانس میں زندگی کے ہر شعبے میں چاہے وہ سیاست ہو یا ادب، ایک نیا ابھار اور ایک نئی امگ دکھائی دیتی ہے۔ اس زمانے کے معاشری حالات کا اثر ادب میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ معاشری زندگی میں اگرچہ متوسط طبقے نے خاصی اہمیت حاصل کر لی تھی لیکن معاشری قدریں اب بھی امراء کا طبقہ متعین کرتا تھا۔ درسا کی کامل لوئی چودھویں کے اقتدار اور شان و شوکت کا مظہر بن گیا تھا۔ اس کا دربار علم و ادب اور قص و موسیقی کا مرکز تھا جہاں فن کاروں اور ادیبوں کی دل کھول کر قدر اور سرپرستی کی جاتی تھی۔ فرانس کا کلاسیکی ادب اس شاہی سرپرستی کے ماحول میں پروان چڑھا۔ یہ امیرانہ ادب تھا اگرچہ لکھنے والے زیادہ تر متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ پیرس کی ادبی مرکزیت مسلم ہوئی اور یہاں سے ملک کے دور دراز حصوں میں نئی روایات کی روشنی پہنچنے لگی۔ اس زمانے کے ادیبوں میں فطرت کا احساس بہت کمزور پڑ گیا تھا کیونکہ ان کی تمام تر توجہ انسان کی تصویر کشی پر صرف ہونے لگی۔ اسی لیے غنائی ادب کی نشوونما نہیں ہوئی بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی ادب پروان چڑھا۔ پھر اس عہد کے نقادوں اور نظریہ سازوں نے لکھنے والوں کو اس طرف متوجہ کیا کہ وہ جو کچھ لکھیں عقل کے مطابق ہو اور وہ عام حقیقت کا اظہار کرے۔ تھیوفیل، سین آماں اور تریستاں کی خیال آرائیاں لوئی چودھویں کے عہد میں فرسودہ اور بے مصرف سمجھی جانے لگیں۔

اس زمانے کے بڑے بڑے نثر نگار، ڈراما نویس اور شاعر سب کے سب بادشاہ کو خوش کرنے اور اہل دربار سے داد چاہنے کے لیے لکھتے تھے۔ وہ انعام و اکرام اور وطن کی امید میں اپنا تخلیقی کام انجام دیتے تھے۔ چونکہ وہ چند مخصوص لوگوں کے لیے لکھتے تھے جن کی تنقیدی صلاحیت بڑھی ہوئی تھی اس لیے نفسیاتی لحاظ سے اس ادب کا معیار کافی بلند تھا۔ امراء کے طبقے کی

کے نزدیک فن پارے کی عظمت اس بات میں ہے کہ وہ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھے۔ اس لیے کہ اگر کوئی چیز ایک مدت تک قدر کی نظر سے دیکھی جاتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ محترم ہے۔ جو چیز ایک مدت تک جانی پہچانی جاتی ہے اس پر بہت زیادہ غور ہو چکا ہوتا ہے اور جس چیز پر غور ہو چکا ہوتا ہے اُسے زیادہ سمجھا بھی جاتا ہے۔ پس جانسن کے نزدیک ایک مدت تک قبولیت کا درجہ رکھنے کے باعث فن پارہ ایک معیاری مقام حاصل کر لیتا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ جانسن قاری کے تاثر کے مطابق فن پارے کی حیثیت مقرر کرتا ہے اور دوسرا یہ کہ وہ وقت کو سب سے بڑا ناقد سمجھتا ہے۔

جانسن کی حیثیت

یوں تو جانسن کا نقطہ نظر بنیادی طور پر نوکلاسیکی ہے لیکن اس کی اکثر آراء اٹھارہویں صدی کے سخت گیر کلاسیکی نظریات سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ دراصل کلاسیکی اور رومانوی دونوں رجحانات زندگی کی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ہیں۔ لیکن جب کلاسیکیت اندھی تقلید، رسوم و رواج، اور ضابطوں کی سخت گیری کی شکار ہو جاتی ہے تو اس کی سبب شدہ صورت، زندگی اور ادب دونوں کے تخلیقی سوتوں کو خشک کر دیتی ہے، اور خود ایک بنجر اصول بن کر رہ جاتی ہے۔ رومانویت، بنیاد اور آزادی کے نام پر تخلیقی اصولوں کی دریافت کرتی ہے، لیکن یہی بنیاد اور آزادی اور اپنے حدود سے باہر ہو کر زندگی اور ادب دونوں میں بے راہ روی، افتراقی اور انتشار کا باعث ہوتی ہے اور یوں تخلیق کی قوتیں تخریب کی صورتیں اختیار کرنے لگتی ہیں۔ جانسن کا کمال یہ ہے کہ اس نے عقلیت، عام انسانی فطرت، اور عام فہم کی بنیاد پر ہی نوکلاسیکی تصورات کی سخت گیری کو دور کیا۔ انیسویں صدی کی تنقید جانسن کو کمزور نوکلاسیکی اور متعصب ذہنیت کا ناقد قرار دیتی ہے جو نوکلاسیکی اقدار کو رائج کرنے کے لیے آخری لڑائی لڑ رہا تھا۔ بیسویں صدی کی تنقید جانسن کو رومانوی تعصبات کی عینک سے نہیں دیکھتی۔ آج جب کہ رومانوی تصورات کے آخری منطقی نتائج ہمارے سامنے ہیں، ہمیں جانسن کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رشری، اشاعت: 1985ء، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد، لاہور)

پرانی سربائی ختم ہو چکی تھی اور اب اس کی ساری توجہ دوسرے بہت کرامن کے مشاغل کی طرف ہو گئی تھی۔ عورتوں کا دربار میں اثر بڑھ گیا تھا۔ وہ جس چیز کو اچھا کہہ دیں وہی اچھی سمجھی جاتی تھی۔ اس ماحول میں ایسے قوت و اقتدار کے نہ ہوں گے جیسے کہ کورنی کے یہاں ہیں بلکہ دل کے ایسے ہوں گے جیسے کہ راسین کے یہاں ملتے ہیں۔ مولیئر کے طریقہ پسند کیے جائیں گے اس لیے کہ غرض واقعی کا مشغلہ رہیں گے اور ان کی ہلکی پھلکی تنقید ہنسنے میں چھپ جائے گی اور کسی پر گراں نہ گزرے گی۔ ان ادیبوں کی تخلیق میں طرز بیان کی سادگی اور پرکاری، طنز کی چھین اور بذلہ سخی کا حصول سب ملتا ہے لیکن تخیل کہیں بھی زیادہ بلند نظر نہیں آتا۔ زندگی کے پراسرار عناصر کی دنیاوی عیش کے آگے کسے پر واقعی۔ حقیقت پسندی کا رواج بڑھا لیکن ایسی جو امیروں کے طبقے کے حقائق تک محدود تھی۔

کلاسیک ادب کے نقادوں نے ادبی ذوق کے قسین کے لیے قاعدے بنائے جن پر اس عہد میں سختی سے عمل کیا گیا ان میں بوالو (Boileau) خاص طور پر ذکر کے قابل ہے۔ اس نے اپنے خیالات اپنی کتاب 'شاعرانہ فن' (L'Art Poétique) اور 'مکتوب' (Epitre) میں ظاہر کیے۔ معلوم ہوتا ہے کہ لوئی چودہویں کے عہد حکومت میں ہر چیز مسلم اور معین نوعیت رکھتی تھی۔ معاشرتی نظام مقرر تھا جس کی حقیقت غیر مشتبہ تھی، سیاست پر کوئی اعتراض کی انگلی نہیں اٹھا سکتا تھا، وہ جیسی تھی ویسی ہی ہونی چاہیے تھی۔ رومن کیتھولک کلیسا کی صداقت دائمی اور مسلم تھی۔ کسے خبر تھی کہ آنے والی صدی ان سب مسلم اور معین صداقتوں کی دھجیاں بکیر کے رکھ دے گی۔ ان حالات میں بوالو نے ادب کی قدریں بھی اپنی دانست میں ہمیشہ کے لیے مقرر کر دیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان قدروں کی ساخت میں بعض عناصر اپنی عالمگیریت کے سبب سے دائمی تھے اور کسی زمانے میں بھی ان پر انگلی نہیں اٹھائی جاسکتی تھی۔

بوالو نے کہا کہ صرف وہی چیز حسین ہو سکتی ہے جس میں صداقت ہو۔ صرف حقیقت ہی اس قابل ہے کہ اس سے محبت کی جائے۔ آرٹ کا مقصد نہ تو کوئی بات ثابت کرنا ہے نہ سکھانا ہے بلکہ خوش کرنا ہے۔ اگر آرٹ مسرت کی تخلیق نہیں کر سکتا تو وہ ناقص ہے۔ اور مسرت کس بات سے حاصل ہوتی ہے، بوالو کہتا ہے کہ صرف اس بات سے مسرت ملے گی جو فطری ہو۔ ادیب کو معمول سے نہیں ہٹنا چاہیے۔ بوالو نے عقل کو فہم عامہ کے مترادف استعمال کیا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے۔ ہر زمانے اور ہر ملک میں اس کو جانا اور پہچانا جاسکتا ہے۔ اسی بنا پر

فیصلہ کرنا چاہیے کہ انسان کی فطرت کے وہ کون کون سے عناصر ہیں جو دائمی اور عالمگیر ہیں۔ ادیب کا فرض ہے کہ وہ صفائی، صحت اور نظم و نفاست کو اپنے پیش نظر رکھے اس لیے کہ فطرت کا اقتضا یہی ہے۔ اسے چاہے کہ تخیل کی روک تھام کرے تاکہ لذت، انوکھے پن کا روپ نہ اختیار کرے۔ اگر ایسا ہے تو وہ ادب عام اور عالمگیر نہیں ہو سکتا۔ بوالو نے مختلف اور تصنع کی مخالفت کی ہے اور مختصر پن کے گیتوں کو ادب عالیہ کے لیے موجب تک قرار دیا۔ وہ عقل اور توازن کو اس طرح سراہتا ہے:

"عقل سے محبت کرو۔ تمہاری ہر تحریر صرف اسی سے اپنی روشنی اور قدر و قیمت مستعار لے۔"

بوالو کے نزدیک ادیب قدامت کے ادب کے مطالعے سے اپنی عقل کو روشن کر سکتا ہے۔ اسی سے وہ سچ اور جھوٹ، عام اور خاص اور پائیدار اور ناپائیدار میں تمیز کر سکتا ہے۔ قدیم ادیب فطرت سے قریب تر تھے۔ اور انھوں نے اس کا تجزیہ بڑی سادگی کے ساتھ کیا اور اس کے اشاروں کو سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ادبی کارناموں کی آج بھی قدر ہے حالانکہ وہ ایسی تہذیب کے آئینہ دار ہیں جو ہماری تہذیب سے بالکل مختلف تھی۔ پھر ان صدیوں میں جو ہمارے اور ان کے درمیان گزری ہیں مذہب اور سیاست اور رسم و رواج کے اتنے انقلاب ہو چکے ہیں کہ جن کے باعث خود آرٹ کی حیثیت بدل گئی ہے۔ لیکن پھر بھی قدیم ادیب کی آپ دہائی میں فرق نہیں آیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ایسے عناصر شامل ہیں جو واقعی عالمگیر ہیں اور اس کے خمیر میں انسانیت کے اجزا گندھے ہوئے ہیں۔

آرٹ کا مقصد نقل ہے۔ اس سے جمالیاتی مسرت حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگر کوئی چیز بد صورت ہے تو بھی اس کی خوبصورت نقل ممکن ہے۔ چنانچہ وہ اس اصول کی اس طرح وضاحت کرتا ہے:

"رناپ اور بدایت عفریت کی جب آرٹ میں نقل کی جاتی ہے تو وہ آئینوں کو بھلے معلوم ہونے لگتے ہیں۔"

(فرائیسی ادب: ڈاکٹر یوسف حسین خاں، مطبوعات 1962ء، ناشر: المین ترقی بورڈ (بندر) علی گڑھ)

شاعری اور شاعرانہ زبان

Preface to the Lyrical Ballads, second edition.

ان نظموں میں جو سب سے اہم مقصد پیش نظر تھا، یہ تھا کہ آئے دن کی زندگی سے حالات و واقعات انتخاب کیے جائیں اور پھر انہیں شروع سے لے کر آخر تک حتی الوسع ایسی زبان میں بیان کیا جائے جو اس زبان کا انتخاب ہو جسے انسان فی الواقع استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ان پر تخیل کا ہلکا سا رنگ چڑھا دیا جائے تاکہ پڑھنے والے کو عام چیزیں غیر معمولی معلوم ہوں۔ مزید بریں اس بات کا سب سے زیادہ لحاظ رکھا گیا تھا کہ ان حالات و واقعات کو دل چسپ بنانے کی غرض سے ان میں، محض نرائش کی خاطر نہیں بلکہ سچائی کے ساتھ، انسانی فطرت کے ادنیٰ قوانین کا سراغ لگایا جائے، بالخصوص اس بارے میں کہ ہم بیجان کی کیفیتوں میں اپنے خیالات کو ایک دوسرے سے کیوں کر متعلق کرتے ہیں۔ حالات و واقعات عموماً عام دیہاتی لوگوں کی زندگی سے انتخاب کیے گئے تھے، اول اس لیے کہ اس طرز زندگی میں دل انسانی کے بنیادی جذبات کو بھٹکنے پھولنے کے لیے زرخیز زمین میسر آتی ہے، ان پر کم پابندیاں عائد ہوتی ہیں اور وہ لاگ لپیٹ کے بغیر اور شد و مد کے ساتھ اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں، دوم اس لیے کہ اس طرز زندگی میں ہمارے ابتدائی احساسات زیادہ سادگی کے عالم میں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتے ہیں، جس کی بدولت ان کا مطالعہ زیادہ صحت کے ساتھ اور ان کا بیان زیادہ پر زور طریقے سے کیا جاسکتا ہے؟ سوم اس لیے کہ دیہاتی زندگی کے طور طریقے انہی ابتدائی احساسات کی پیداوار ہوتے ہیں، زیادہ آسانی سے سمجھے جاسکتے ہیں اور زیادہ پائیدار

* ورڈزورث (Wordsworth) کے مجموعہ 'Lyrical Ballads' کے دوسرے ایڈیشن کے مقدمے کا مختصر ترجمہ۔

ہوتے ہیں۔ چہارم اس لیے کہ دیہاتی زندگی میں انسانوں کے جذبات فطرت کی حسین اور پابندہ چیزوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ ان نظموں میں زبان بھی ایسی استعمال کی گئی ہے جو دیہاتیوں کی زبان کا انتخاب ہے۔ (یعنی اس میں سے وہ عناصر خارج کر دیے گئے ہیں جو اس کے معائب سمجھے جاتے ہیں یا جن سے تافریا کراہت پیدا ہوتی ہے) دیہاتیوں کی زبان اس لیے استعمال کی گئی ہے کہ ان لوگوں کو آئے دن ان بہترین چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے جو زبان کے بہترین حصے کا ماخذ ہیں؛ اور اس لیے بھی کہ سوسائٹی میں ان کی کچھ ایسی حیثیت ہے اور ان کی زندگیوں میں ایسی میل جول کے کچھ ایسے تنگ دائرے میں بسر ہوتی ہیں کہ ان میں کوئی تکلف و قنع پیدا نہیں ہو سکتا اور وہ اپنے خیالات و احساسات کو سیدھی سادی اور بناوٹ سے خالی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ وہ زبان جو اس قسم کے متواتر تجربوں اور مستقل جذبات سے پیدا ہو، اس مصنوعی زبان کے مقابلے میں جو شاعر لوگ عموماً استعمال کرتے ہیں، زیادہ پائیدار اور زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے۔ شاعر تو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ جس حد تک انسانوں کے اصلی جذبات سے دور ہیں گئے اور اپنے من گھڑت اور من مانے طریقہ ہائے اظہار کو استعمال کریں گے تاکہ اس کج رو مذاق عام کی تسکین کریں جو خود ان کا تربیت یافتہ ہوتا ہے، اسی حد تک وہ اپنا اور اپنے فن کا بول بالا کریں گے۔

میں اُس صدائے احتجاج سے غافل نہیں ہو کر در زبان دونوں کی اس رکاوٹ و اجتذاب کے برخلاف بلند کی چارہی ہے جسے میرے چند معاصرین نے اپنے کلام میں روا رکھا ہے اور مجھے اس کا اعتراف ہے کہ یہ عیب جھوٹی نفاستوں اور من مانی بدعتوں سے بھی زیادہ کسی شاعر کے دامن نیک نامی پر ایک دھبہ ہے، اگرچہ میں پھر بھی یہ کہوں گا کہ اس کے نتائج مقابلہ کم مضرت ہوتے ہیں مجموعہ ہذا (لیبریکل، ہیملڈ کی نظموں کی طرف اشارہ ہے) میں جو نظمیں پیش کی گئی ہیں وہ اس قسم کے اشعار سے کم از کم ایک لحاظ سے ممتاز پائی جائیں گی۔ وہ یہ کہ ان میں سے ہر ایک کسی قابل قدر مقصد کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ میں نے ہمیشہ کسی واضح مقصد کو باقاعدہ طور پر پیش نظر رکھ کر شعر کہے ہیں لیکن مجھے یقین ہے کہ غور و فکر کی مستقل عادت نے ہمارے احساسات و جذبات کی کچھ اس طرح تنظیم کر دی ہے کہ میں نے جہاں جہاں ان چیزوں کو بیان کیا ہے جو احساسات و جذبات کو شدت سے پیدا کرتی ہیں، وہاں پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوگا کہ کوئی شخص مقصد میرے پیش نظر تھا۔ اگر یہ رائے غلط ہے تو میں شاعر کے لقب

کی صحبت میں ہے، لیکن مجھے یقین تھا کہ اس سے اس کی دل چاہی میں امتیاز ہوگا... ایک اور چیز ان نظموں میں بہت کم پائی جائے گی، یعنی وہ چیز جسے شاعر زبان کہتے ہیں۔ سچی کوٹش عام طور پر اس کے استمال کی خاطر کی جاتی ہے، اتنی ہی کوٹش میں نے اس سے بچنے کے لیے کی ہے۔ یہ اسی مقصد سے کیا گیا ہے جس کا میں پہلے ذکر کیا ہوں، یعنی ان نظموں کی زبان کو عام لوگوں کی زبان کے قریب رکھنے کا مقصد۔ ایک مزید مقصد بھی تھا۔ میں جن نظم کا لطف ان نظموں کے ذریعے پڑھنے والوں کو مسیحا کرنا چاہتا ہوں وہ اس لطف سے جو موما شامری کا مدعا ہے خامی سمجھا جاتا ہے، بالکل مختلف ہے...

اگر کسی نظم میں چند اشعار ایسے آجائیں جن کی زبان ترکی زبان سے مختلف نہ ہو (اس کے باوجود کہ ان کے الفاظ کی ترتیب قدرتی ہو اور وہ وزن کے معیار پر پورے اترتے ہوں) تو نظموں کی ایک کثیر الصداد عامیت ایسی ہے جو شریعت کے ان ضوابط کو یکسر (جیسا کہ وہ انہیں کہتے ہیں) پر ترک کر دیتے ہیں کہ انہوں نے کوئی بہت بڑا انکشاف کیا ہے اور وہ اسے شاعر کی باطنی اور اپنے فن سے ناواقفیت کا ثبوت سمجھ کر شریعت کی خوبی سے بھرے لفظیں مانتے ہیں۔ اگر پڑھنے والے ان نظموں سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس میں ان نظموں کا مستحق کیا ہوا معیار درکار پڑے گا۔ یہ ثابت کرنا بالکل آسان ہے کہ نہ صرف کسی انہی نظم بلکہ کئی سے لفظی نظم کے بیشتر حصے کی زبان لازماً انہی ترکی زبان کے معانی ہوتی ہے، بلکہ ہر نظم کے دل چسپ ترین حصوں کی زبان بعینہ انہی ترکی زبان ہوتی ہے...

ہم ایک قدم اور آگے بڑھتے ہیں: یہ بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ ستر اور کلام موزوں کی زبان میں نہ کوئی بنیادی فرق ہے، نہ ہو سکتا ہے۔ شاعری اور مصوری کی باہمی مطابقتوں کا سراغ لگانا ہم لوگوں کا ایک مغرب مضطرب ہے اور ہم انہیں تو ہم نہیں کہتے ہیں۔ لیکن زبان موزوں اور ترکی کی وابستگی کو ثابت کرنے کے لیے ہمیں کون کون سے روشے ملتے ہیں جلد موزوں

1. میں بیان (ذاتی و نا ذاتی) کے طرز (المحرم) لفظ شاعری کا لفظ ستر کے خلاف اور کلام موزوں کے خلاف کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔ لیکن شاعر ستر کے اس امتیاز کے قائل اور پیغمبر میں بہت سا غلط فہمی رائج ہوا ہے۔ دیکھو غلطیوں پر فرق اور شاعر اور ناواقف یا شاعر کے درمیان ہے۔ ستر کی بھی سزا دینا ہے۔ بلکہ حق یہ ہے کہ بیان میں بھی کوئی کمال تصانیف، یکسر ستر لکھتے وقت اپنا موزوں کرے اور معاشرے سے قدرتی طور پر رہائی ہیں کہ ان سے احتراز کر دینا بھی بڑے خطرات کو گوارا نہیں دیتا۔

کا مستحق ہی نہیں، کیونکہ تمام انہی شاعری تو ہی جذبات کا ایک انصراری سیلان ہوتی ہے۔ لیکن چاہے یہ درست بھی ہو، لیکن لکھیں جو کچھ بھی قدر و قیمت رکھتی ہیں وہ وہ چاہے کسی موضوع سے متعلق ہوں، مگر کسی ایسے شخص نے نہیں لکھیں جس میں ایک غیر معمولی طبعی حیثیت نہ تھی اور جس نے مدونہ گہرے غور و فکر سے کام نہ لیا تھا، کیونکہ ہمارے نفس میں جن احساسات کی مسلسل آمد ہوتی ہے ان میں ہمارے خیالات، جو ہماری کے احساسات کے باہمی علاقائی پر غور و فکر کر کے ہم یہ کرتے رہتے ہیں۔ جس طرح ان غامضہ خیالات کے لیے کون کون کی چیزیں اہمیت رکھتی ہیں، اسی طرح اس عمل دریافت کرتے ہیں کہ انسانوں کے لیے کون کون کی چیزیں اہمیت رکھتی ہیں، اسی طرح اس عمل کے اعادے اور تواتر کی بدولت ہمارے احساسات اہم موضوعوں سے متعلق ہو جاتے ہیں، تا آنکہ اگر ہم میں حیثیت کی مناسب مقدار ہو تو ہم میں ایسی نفسی مادہ رائج ہو جاتی ہیں کہ ہم ان علاقوں کے احکام کی اندر عارضہ عقل سے ایسی ایسی چیزوں اور ایسے ایسے جذبات کو اور ان کے باہمی رد و بدلہ کو بیان کرنے لگتے ہیں کہ ان سے پڑھنے والے کے فہم میں دشواری کا پیدا ہوتا اور اس کے جذبات کی تاثیریت لازمی ہے۔

میں اوپر کہہ آیا ہوں کہ ان میں سے ہر نظم کو کوئی مقصد ہے۔ ایک اور چیز کا ذکر ضروری ہے جو ان نظموں کو آج کل کی متحول عام شاعری سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ ان میں جن احساسات کو بیان کیا گیا ہے وہ اعمال و حالات کو اہمیت دیتے ہیں، نہ یہ کہ اعمال و حالات احساسات کو اہمیت دیتے ہوں...

پڑھنے والے دیکھیں کہ ان نظموں میں بحر وانکھر کے شخصی انصرار (personification) یعنی انہیں انہی احساسات کی صفات سے تصف کرنے کی بہت کم مثالیں پائی جائیں گی۔ میں نے اپنے طرز پر تحریر کو فہم دیتے اور اسے ستر سے بہتر بنانے کی ترکیب کے طور پر اسے ایک نظم ستر دیا ہے۔ میرا مقصد یہ تھا کہ انسانوں کی اصلی زبان کی تھید کر دوں، بلکہ جہاں تک ممکن ہو اسے لفظ پر لفظ نقل کر دوں۔ اس قسم کے شخصی انصرار انسانوں کی عام زبان میں نہیں پائے جاتے۔ یہ جانا ہے کہ وہ ایک ایسی نفسی صفت ہے جن کا کوئی بھی خاص جذبہ تقاضا کرتا ہے۔ ایسے موضوعوں پر میں نے ان کا استعمال کیا ہے لیکن طرز تحریر کی ایک ایسا ہی ترکیب کے طور پر یا ایک ایسی غامضہ فانی زبان کے طور پر جو موزوں کلام سمجھے والے اپنی موزوں کیفیت سمجھتے ہیں، بالکل رد کر دیا ہے۔ میں نے پڑھنے والے کو یہ محسوس کرنے کی کوٹش کی ہے کہ وہ سمجھتے جاتے انسانوں

لوگوں کے برخلاف قاصد چوروں سے ہل چلا ہوتا ہے جیسے وہ کچھ ناخوش ہو، اور نعرے قابلیت کو رو اپنے اندر ایسے جذبات پیدا کر لے جو ان جذبات سے جو ملکی واقعات سے پیدا ہوتے ہیں، مختلف ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود (بالخصوص جہاں تک عام مردم کی بات پہلوؤں کا تعلق ہے) جہلوتی نفس اور انفرادی نگاہیں ہوتے ہیں) ملکی واقعات کے پیدا کیے ہوئے جذبات سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں، یہ نسبت ان جذبات کے جو دوسرے لوگوں کے دلوں میں خود بخود پیدا ہوتے ہیں۔ اس وقت ان اور اس قابلیت کی برداشت اور مسلسل مشق و ریاضت کے متعلق شاعر میں ہوتی ہے، بالخصوص جہاں تک ایسے خیالات و جذبات کا تعلق ہے جو اس کے ذاتی اندازے کے نتیجے کے طور پر آیا کسی ملکی ماحول کے باعث کسی خارجی قلع کے بغیر اس کے اندر پیدا ہو رہے ہیں۔

مجھے بتایا گیا ہے کہ اوسط شاعر کی کوسب سے زیادہ ظلمات انشا قرار دیا ہے۔ یہ بالکل حق بجانب ہے۔ شاعری کا مخصوص حقیقت ہے، انفرادی اور مقامی حقیقت نہیں بلکہ عمومی اور ہرگز ایسا نہیں جتنی جتنی جو مقامی شہادت پر منحصر ہو بلکہ ایسی حقیقت جو جذبات کی روشنی میں ہوتی ہے، ایک جتنی جتنی صورت میں دل کے اندر اور کرتی ہے، ایسی حقیقت جو آپ اپنی شہادت ہوتی ہے جو اس حوالہ کو جس کے سامنے وہ ملتی ہوتی ہے، اختیار و اعتبار بخشتی ہے اور اس کے بدلے میں اس سے اختیار و اعتبار حاصل کرتی ہے۔ شاعر کی انسان اور فطرت کی عکاسی ہے۔ سوانح عمری لکھنے والے اور مورخ کے لیے جو قسب بذلہ ہوتی ہیں اور جو ان کی تصانیف کی تاثیر میں مزاحمت ہوتی ہیں وہ ان مشکلات سے بہت زیادہ محنت ہوتی ہیں جو ایک ایسے شاعر کو پیش آتی ہیں جسے اپنے آپ کے ہر کار کا صحیح علم ہو۔ شاعر کے اوپر صرف ایک پابندی عائد ہوتی ہے، یعنی یہ التزام کہ ایک ایسے انسان کے لیے ہر راستہ ٹھنڈا نہ سداں سمیٹ کرے جو راستہ رکھتا ہو جس کی اس سے توقع کی جا سکتی ہے۔ ایک، نہ، نہ، ایک، عیب، ایک جہاز ران، ایک اہر شکایات، ایک حکم طعینات کی حیثیت سے نہیں، بلکہ ایک انسان کی حیثیت سے۔ اس واحد پابندی کے ساتھ اور اشیا کی تعلیموں کے درمیان کوئی چیز مائل نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف ہر تھک و سوسا اور مظہر و اشیا کے درمیان ہزاروں مائل ہوتی ہیں۔ ہر راستہ ملت سمیٹ کر لے گا یہ التزام کوئی ایسی چیز نہیں کہ اسے شاعر کے لئے کی تو قیوت

ایک ہی مضمر جو کم لوگ آ کر پہنچتی ہیں اور ایک ہی مضمر جو کم سے خطاب کرتی ہیں۔ وہ جن بگڑوں میں ملوث ہو رہتی ہیں ان کی ساخت ایف ہی حیرے کا صحر پر مشتمل ہے۔ ان کے اعمال و موصوف ایک دوسرے کے جہاں ہیں بلکہ تقریباً واحد ہیں، یہاں تک کہ ان میں کیت کا بھی کوئی لازمی فرق نہیں، شاعری کوئی خروشوں کے آئینہ نہیں پہنچتی، بلکہ شاعر کی طرح وہی عام انسانوں کے قدرتی آئینہ پہنچتی ہے، اس کی رگوں میں یہ باتیں کی طرح کوئی آئینہ صرف نہیں بیٹا، بلکہ نظم و ستر و فوں کی رگوں میں وہی ایک انسانی خون رواں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ قافیہ اور وزن بجائے خود ایسے امتیازی اوصاف ہیں کہ ان کی موجودگی میں نظم و ستر کے درمیان کوئی مشابہت نہیں رہتی اور پڑھنے والے کی طبیعت ان دونوں کے درمیان مزید مستوفی امتیازات کے لیے خود بخود تیار ہو جاتی ہے تو یہ اعتراض یہ ہوگا کہ جس قسم کی شاعری اس وقت میرے ذہن میں ہے اس کی زبان تا حد امکان اس زبان کا انتخاب ہوتی ہے جو انسان فی الواقع بولتے ہیں اور اگر یہ انتخاب ذوق و سلیقہ اور احساس ہی کی مدد سے کیا جائے تو وہ بجائے خود ایک لمبا یا لا متناہز ہوتا ہے اور حکام کو دروزر کے ابھرنال اور ماحول پنا سے پاک کر دیتا ہے۔ اگر اس پر وزن کا بھی اضافہ کر دیا جائے تو حکام ستر سے ضرور اتفاقاً اختلاف رکھ جائے گا، ایک طبع معقول کی آپس کے لیے کافی ہے۔

آج کے اس مضمون پر عمومی حیثیت سے بحث کریں اور یہ دریافت کریں کہ لفظ شاعر کے کیا معنی ہیں؟ ایک شاعر کیا ہوتا ہے؟ اس کا وہ معنی کس سے ہوتا ہے، اور اس کے کس قسم کی زبان کی توقع رکھی جا چکے؟ وہ ایک انسان ہوتا ہے جو دوسرے انسانوں سے خطاب کرتا ہے۔ یہ بجا ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہوتا ہے جسے عام انسانوں سے زیادہ حسیت، گرم جوشی اور نرمی طبع و طبیعت ہوتی ہوتی ہے، ایک ایسا انسان جسے عام لوگوں سے زیادہ انسانی فطرت کا علم ہوتا ہے اور جس کی روح میں ان سے زیادہ حسیرگی اور درست ہوتی ہے، ایک ایسا انسان جسے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اپنے جذباتوں اور امدادوں سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اس درجہ زنگہ کی سے جو ہر انسان کے اندر منحصر ہوتی ہے، زیادہ دلالت اعم و ہوتا ہے اور جو اس کا نکات کے واقعات میں اسی قسم کے جذباتوں اور امدادوں کے مظاہر کا مشاہدہ کر کے زیادہ لطف و اغماض ہے اور جہاں وہ انھیں موجود نہ پائے وہاں وہ عادتاً مجھڑ ہوتا ہے کہ انھیں پہنچائی طرف سے ابھار کر لے۔ ان صفات پر ستر اور یہ عقائد ہوتا ہے کہ وہ دوسرے

سمجھا جاتے۔ تو چون تو کیا یہ اس کے لیے طرہٴ انکار ہے۔ یہ اس کائنات کے حسن و جمال کا اعتراف ہے، ایک ایسا اعتراف جو محض رمی نہیں بلکہ غلوں پر مبنی ہے۔ تفریقِ قلوب کا کام ایک ایسے شخص پر کراس نہیں گزرتا جو اس دنیا کو محبت کی نگاہوں سے دیکھتا ہو، کیونکہ وہ ایک خراج ہے جو انسان کی جلی محبت کے سامنے پیش کیا جاتا ہے، لذت کے اس بہم بالشان اور بنیادی اصول کے سامنے پیش کیا جاتا ہے جو انسان کے علم، احساس، ذہنی اور حرکت کا سرچشمہ ہے۔ ہماری تمام ہمدردیاں لذت ہی سے پیدا ہوتی ہیں۔ میں نہیں چاہتا کہ میری بات کو غلط سمجھا جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ جب کبھی ہم درد و کرب کے ساتھ ہمدردی کرتے ہیں ہماری ہمدردی میں لطف و لذت کا ایک لطیف عنصر شامل ہوتا ہے، اور کیا وہ عنصر ہوتا ہے جس کے فضل ہمدردی پیدا ہوتی ہے اور بروئے کار آتی ہے۔ اسی طرح ہمارا سارا عالم، یعنی جزئی امور کے لحاظ سے اخذ کیا ہوا ایک رابطہٴ کلیات، لذت ہی کا سرچشمہ منت ہوتا ہے۔ وہ لذت ہی سے پیدا ہوتا ہے اور لذت ہی سے قائم رہتا ہے۔ سائنس دان، ماہرِ کیمیا اور عالمِ ریاضیات، جنہیں اپنے کام میں بڑی بڑی مشکلات اور مایوسیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس راز سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ تشریحِ الامعاء کے عالم کو کسی کیس کی کرب انگیز چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے، تاہم جو علم وہ حاصل کرتا ہے وہ اس کے لیے سرمایہٴ لذت ہوتا ہے۔ آئیے ہم اب یہ دیکھیں کہ شاعر کا کام کیا ہے۔ وہ انسان اور اس کے ارد گرد کی چیزوں کو فعل و انفعال کے رشتوں میں محکم سمجھتا ہوتے اور انبساط و کرب کی بے حد حساب کیفیتیں پیدا کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ وہ انسان کو اپنی فطرت اور اپنی روزانہ زندگی کی حدود کے اندر اس سلسلہٴ واقعات اور اس مجموعہٴ جذبات کا مشاہدہ کرتے اور اس مشاہدے سے چند در چند تھن، قیاس اور تجزیہ اخذ کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ انسان کی ہر خیالات و احساسات کے اس ظلم بچ و تاب کا ملاحظہ کرتا ہے اور اسے کیونکر باہمیابی چیزیں نظر آتی ہیں جو اس کے اندر ہمدردیاں پیدا کرتی ہیں اور ان ہمدردیوں کے پہلو پہ پہلو کیونکر اس کی فطرت کے تشنگا کی بدولت فرحت و انبساط کی ایک مقدار وافر ہوتی ہے۔

یہ علم، جو ہر انسان اپنے بلون میں لیے بھرتا ہے اور یہ ہمدردیاں جن سے ہم اپنی روزانہ زندگی کے دستور العمل کے علاوہ کسی اور ریاضت کے بغیر و قدرتی طور پر کسب لذت کرتے ہیں، یہ ہیں وہ چیزیں جن پر شاعر زیادہ تر اپنی توجہ مبذول کرتا ہے۔ اس کو انسان اور فطرت کے درمیان ایک بنیادی مطابقت دکھائی دیتی ہے اور اس کے نزدیک نفسِ انسانی فطرت کے

جمل ترین اور دل فریب ترین خواص کا قدرتی طور پر آئینہ ہے۔ چنانچہ شاعر اس احساس لذت کے زیر اثر جو اس کے تمام مشاہدوں میں اس کا رفتی کار ہوتا ہے، فطرتِ خارجی یعنی مادی کائنات کے ساتھ راہِ درم قائم رکھتا ہے اور اس کا ردائی میں اس کے جو امیال و موافق ہوتے ہیں ان امیال و موافق کے ہم جنس ہوتے ہیں جو سائنس دان فطرت کے ان جزئی حصوں کے ساتھ، جو اس کے مطالعے کے موضوع ہوتے ہیں، اختلاط قائم رکھ کر اپنے اندر پیدا کرتا ہے۔ شاعر اور سائنس دان دونوں کا علم شعاعِ لذت ہوتا ہے، لیکن ان میں یہ فرق ہے کہ شاعر کا علم ہماری زندگی کا ایک جزو لا ینفک اور ہمارے جلی درے کا ایک لازمی حصہ بن جاتا ہے اور سائنس دان کا علم ایک ذاتی و انفرادی اکتساب ہے جو ہم تک آہستہ آہستہ پہنچتا ہے اور ہمیں اپنے ہم جنسوں کے ساتھ کسی فطری اور بلا واسطہ ہمدردی کے رشتے میں مربوط نہیں کرتا۔ سائنس دان حقیقت کی یوں جستجو کرتا ہے جیسے کوئی کسی انجینی اور کم نامی مخیر کی تلاش میں لگے۔ وہ اس کے ساتھ چھائی میں اختلاط کرتا ہے۔ شاعر، ایک ایسا گیٹ گاتا ہوا جس میں ساری نوعِ انسانی اس کی ہم آواز ہوتی ہے، حقیقت کو انجمن کی ذہن بناتا ہے اور اسے ہماری شانہ روز کی موٹس و غم گسار بھو کر اس کے حضور میں اظہارِ مسرت کرتا ہے۔

شاعری علم کی روح رواں ہے۔ وہ سائنس کے چہرے اور جذبات کی رودی ہے۔ شاعر کے متعلق شد و مد سے یہ کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ شکسپیئر نے انسان کے بارے میں کہا ہے کہ وہ آگے اور پیچھے دونوں طرف دیکھتا ہے۔ وہ انسانی فطرت کا ایک سنگین حصار اور اس کا معاون و محافظ ہے۔ وہ جہاں جاتا ہے محبت و اخوت کا پیغام دیتا ہے۔ زمین اور آب و ہوا، زبان اور دم و روح اور آئین و قوانین کے اختلاقات کے باوجود، جو لے بسے پٹائیوں اور زور زبردستی سے توڑے ہوئے رشتوں کے باوجود، شاعر بنی نوعِ انسان کی وسیع سلطنت کو، جو ساری سطح پر زمین اور پربتائے زمان پر پھیلی ہوئی ہے، جذبے اور علم کے سرور سے اتحاد میں مربوط کیے ہوئے ہے۔ شاعر کے افکار کے موضوع ہر جگہ موجود ہوتے ہیں۔ یہ قی ہے کہ انسان کی آنکھیں اور اس کے دوسرے حواس اس کے چہیتے رہنما ہیں، تاہم جہاں کہیں شاعر کو احساس کی ایسی نفاٹے جس میں وہ آزادانہ پرواز کر سکتا ہو، وہ وہیں جانا چھتا ہے۔ شاعری علم کی ابتدا و انتہا ہے۔ وہ آجی ہی زندہ جاوید ہے جتنا انسان کا دل۔ اگر کبھی ماہرین سائنس کی مسامی نے ہماری حالت میں اور ان تاثرات میں جو ہم پر مرتب ہوتے ہیں، کوئی انقلاب برادرست یا بلا واسطہ پیدا کیا تو شاعر

اس لحاظ سے مختلف ہوتا ہے کہ وہ کس نوعی غامضی پہنچ کے بغیر اپنے اندر خیالات و احساسات پیدا کرنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت اور اسی کے ساتھ ساتھ ان خیالات و احساسات وہی ہوتے ہیں جو عام نسبتاً زیادہ قدرت رکھتا ہے۔ لیکن یہ خیالات، احساسات و جذبات وہی ہوتے ہیں جو عام لوگوں کے دل و دماغ میں پیدا ہوتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان کے موضوع کیا ہوتے ہیں؟ جن چیزوں سے یہ حالات، احساسات و جذبات قوتیں رکھتے ہیں وہ یہ ہیں: ہمارے اخلاقی جذبات اور حیوانی حیات اور ان کے اسباب، ماحول اور دیگر ماحول کی کارروائیاں اور عالم کی بے نظارہ و زورمپ چھاؤں، گرمی سردی، موسموں کے تغیرات، دھند، روشنی، دھندلی اور صدمے، امید و بیم، غم و مسرت۔ یہ اور بھی کے مماثل جذبات و جذبات وہ موضوع ہیں جن میں شاعر بیان کرتا ہے اور یہ صرف اس کے ذاتی جذبات و جذبات نہیں ہوتے بلکہ سب انسانوں کے۔ اس لیے کہ یہ کوئی ممکن ہے کہ جو زبان وہ ان کے بیان کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے وہ اس زبان سے مختلف ہو جو دوسرے لوگ جو اسی کی صحبت اور اسی کے سے جذبات رکھتے ہیں، استعمال کرتے ہیں۔ غالباً یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ یہ باتیں ہے۔ اس کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب شاعر اپنے ذاتی جذبات کو بیان یا اپنے تمام لوگوں کی تسکین کی خاطر بیان کرتے تو وہ اپنی ایک مخصوص زبان استعمال کرنے کا مجاز ہے۔ لیکن شاعر کا رد کرنے میں صرف شاعروں سے تو نہیں ملتا۔ شاعری کا مقصد ہے ایک ایسا کچھ بیان کرنا جس میں لذت کا عنصر غالب ہو۔ کچھ تصنیف کی ایک غیر معمولی کیفیت کو کہتے ہیں جس میں افکار و جذبات کا معمولی رابطہ قائم نہیں رہتا۔ اگر وہ الفاظ و حسن سے کچھ پیدا ہوتا ہے، بجائے خود ہزاروں یا جو جذبات و احساسات ان سے پیدا ہوتے ہیں ان میں درد و کرب کے عنصر کی انفرادیت ہو تو ضرور لاحق ہو جاتا ہے کہ کچھ حد تک اس سے تجاوز کر جاتا ہے۔ اب اگر اساتذگی کا ایک عنصر ایسا موجود جس کی فطرت مختلف کیفیتوں میں اور بالخصوص کم ہوشی کی کیفیتوں میں، واقف رہے گا تو اس کا لازمی نتیجہ ہوگا کہ جذباتی حسن عام احساسات کی تعمیری ہی طاقت ہو جائے گی اور یوں اس میں قدرت و استحصال آجائے گا۔

چنانچہ غم انگیز واقعات و جذبات، جن میں درد و کرب کا عنصر غالب ہوتا ہے، مثلاً کہ نسبتاً موزوں عبارت میں، بالخصوص اگر وہ معنی میں درد و کرب کا عنصر غالب ہوتا ہے، مثلاً کہ وہ ان سے ایک اور ٹانہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کے الفاظ جذبات کے بیان کے لیے ناگہانی ہوں اور یہ قوت نہ رکھتے ہوں کہ چڑھتے والے بیان کی خاطر خواہ ملح پر لے جائیں گے۔

جو کچھ ادب پر کہا گیا ہے اس کا اطلاق شاعری پر ہوں تو یہ حقیقت عمومی ہوتا ہے، لیکن ان خصوصیات شاعری کا کلام کی ان اصناف یا ان حصوں پر جن میں شاعر دردوروں کی زبان اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا ہے۔ اس ضمن میں یہ نتیجہ مسلم معلوم ہوتا ہے کہ بہت کم صاحبِ ذوق لوگ ایسے ہوں گے جو اس امر کا اعتراف نہ کریں کہ کلام کے زرواں کی انسانوں کی حقیقی و فطری زبان سے جتنے دردوروں کے اور جتنے وہ شاعرانہ زبان کے سطح سے آراستہ ہوں گے (عام اس سے کہہ شاعرانہ زبان خود شاعر کی شخصی زبان ہے یا شاعروں کی عام زبان) اتنے ہی وہ خاص ہوں گے۔

اس سے یہ قطعاً ہر ہو گیا کہ کلام کے لوراء کی صورتوں میں ہم ستر اور شعر کی زبان کے درمیان نمایاں یا فرق تلاش نہیں کرتے۔ لیکن یہ پھر بھی کہا جاسکتا ہے کہ شاعر جب آپ اپنی زبان اپنے لفظوں سے شاعرانہ زبان سے شاعر اور زبان کے استعمال کی توقع کرتا ہے۔ اس کے جواب میں میں ابوجہ کی بحث کے اس حصے کا حوالہ دوں گا جس میں میں نے شاعری کی تعریف کی ہے۔ میں نے شاعر کی جو صفات گنوائی ہیں ان میں ایسی کوئی نہیں جو دوسرے لوگوں میں نہ پائی جاتی ہو۔ فرق صرف کیفیت کا ہے۔ شاعر میں دو صفات ہر چیز اپنی جاتی ہیں اور دوسرے لوگوں میں کم شاعری کی جو تعریف میں نے کی ہے اس کا حاصل یہ ہے کہ شاعر دوسرے لوگوں سے

(سوائے ان صورتوں کے کہ شاعر بالکل بے ہنم وزن و بحر انتخاب کرے) پڑھنے والے کے نفس میں وزن کے ساتھ جوا احساسات لذت عادی متعلق ہیں اور کسی خاص وزن یا بحر کے ساتھ اس کے جو مخصوص احساسات، عام اس سے کہ وہ غم یا خوشی کے احساسات ہیں، وابستہ ہیں، ان کی بدولت الفاظ میں خود بخود ایک قوت جذبہ انگیزی پیدا ہو جائے گی اور شاعر کو جو درجہ تسبیح مقصود تھا وہ درجہ حاصل ہو جائے گی۔

میں اور یہ کہہ آیا ہوں کہ شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہے۔ اس کا سرچشمہ باطنی ہے کہ وہ جذبات ہوتے ہیں جنہیں سکون کے لمحوں میں یاد کیا جائے۔ شاعر ان جذبات پر غور کرتا ہے تا آنکہ ایک قسم کے رد عمل کے ذریعے وہ خود تو غائب ہو جاتا ہے لیکن ان سے مماثل نئے جذبات آہستہ آہستہ پیدا ہو کر فی الواقعہ شاعر کے نفس میں وارد ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ کیفیت نفس جس میں شعر گوئی کا عمل شروع ہوتا ہے اور اسی طرح کی کیفیت نفس میں اس کی تکمیل بھی ہوتی ہے لیکن جذبات چاہے کسی قسم کے ہوں اور چاہے ان کا درجہ شدت کچھ بھی ہو، ان میں مختلف قسم کی لذتوں کے زیر اثر ترمیم ہو جاتی ہے چنانچہ جذبات کی نوعیت یا شدت سے قطع نظر شاعر کا نفس ان کو بیان کرتے وقت ایک مسرت بخش کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اگر فطرت کو اس بات کا اتنا خیال ہے کہ جو لوگ جذبات کے بیان کرنے کو ناہنجوئی محسوس کرتے ہیں ان کے لیے یہ عمل مسرت کا سرچشمہ ہو تو شاعر کو اس سبق سے فائدہ اٹھانا چاہیے اور اس بات کو ہمیشہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ وہ چاہے کسی قسم کے جذبات بیان کرے، اگر پڑھنے والے کا نفس صحت مند ہے تو اسے لذت کی ایک مقدار غالباً ہم پہنچائے۔

ضمیمہ: شاعرانہ عبارت

ہر قوم کے اولین شعرا کا کلام غالباً ایسے جذبات کا بیان تھا جو اصل واقعات کے زیر اثر ان کے دلوں میں فی الواقعہ پیدا ہوتے تھے وہ جو کچھ کہتے تھے قدرتی طور پر ادھار محض انسانوں کی حیثیت سے کہتے تھے۔ چونکہ ان کے جذبات و احساسات قوی ہوتے تھے اس لیے ان کی زبان پر جوش اور استعارہ آمیز ہوتی تھی۔ بعد کے زمانوں میں شاعر اور ایسے لوگ جو شاعر ہونے کی شہرت حاصل کرنے کے خواہش مند تھے، شاعرانہ کلام کی تاثیر دیکھ کر اور اسی قسم کی تاثیر اپنے کلام میں پیدا کرنے کی غرض سے اولین شعرا کی استعارہ آمیز زبان کی تقلید کرنے لگے اور کبھی تو

بمحل اور کبھی ایسے جذبات و احساسات کو بیان کرنے کے لیے جن کے ساتھ اس کا کوئی تعلق نہ تھا، اس کا استعمال محض رسماً کرنے لگے۔ اسی طرح رفتہ رفتہ ایک ایسی زبان، جو درمیان میں ہر صورت حال میں انسانوں کی اصلی زبان سے مختلف تھی، اس منہ شدہ زبان کے پڑھنے یا سننے والے کی طبیعت میں ایک عجیب پریشانی پیدا ہوتی تھی۔ اسی طرح کی پریشانی اس کی طبیعت میں اس وقت پیدا ہو کر تھی جب وہ اول اول حقیقی جذبات کے اظہار سے دوچار ہوتا تھا۔ دونوں صورتوں میں وہ اس کے لیے تیار تھا کہ اپنی تنقیدی قوت کو معطل کر دے اور اس کے پاس سچے جذبے یا اس کے سچے اظہار کا کوئی معیار نہ تھا جس کی مدد سے وہ سچے جھوٹے کی تمیز کر سکتا۔ دونوں صورتوں میں اس کے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی تھی اس سے اسے لطف حاصل ہوتا تھا۔ چنانچہ مقامِ قہج نہیں کہ وہ دونوں میں تمیز نہ کر سکتا تھا اور یہ سمجھ لیتا تھا کہ دونوں کے اسباب ایک ہی جیسے ہیں۔ علاوہ بریں شاعر اس کی نگاہوں میں ایک قابل عزت آہستی ہوتا تھا یعنی ایک پاکمال اور معتبر شخصیت۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ منہ شدہ زبان مقبول و مستحسن ہو گئی۔ جہاں شاعر پہلے صرف اتنا کرتے تھے کہ اصلی جذبات کی زبان کو ناجائز طور پر لٹکی جذبات کے بیان کے لیے استعمال کرتے تھے، وہاں انھوں نے اب ایک قدم آگے بڑھ کر نئی ہی ترکیبیں وضع کیں جو انھوں نے تو ظاہر جذبات کی اصلی استعارہ آمیز زبان کے نمونے پر ڈھالی ہوئی تھیں، تاہم فی الواقعہ محض ان کی ذاتی جدت طرائف اور معقولیت و فطرت کی خورسراں خلاف ورزیاں ہوتی تھیں۔

یہ درست ہے کہ اولین شاعروں کی زبان چونکہ غیر معمولی مواقع پر استعمال ہوتی تھی، اس لیے وہ آئے دن کی زبان سے مختلف معلوم ہوتی تھیں لیکن وہ فی الواقعہ انسانوں کی بولی ہوتی تھی اور ایسی زبان ہوتی تھی جسے شاعر خود واقعات و جذبات کے زیر اثر استعمال کر چکا تھا اور دوسروں کو استعمال کرتے سن چکا تھا۔ اس زبان پر غالباً اوائل ہی میں وزن مستزاد ہو گیا۔ چنانچہ شاعری کی اصلی زبان آئے دن کی اصلی زبان سے اور بھی مختلف ہو گئی اور جو شخص بھی ان اولین شعرا کا کلام سنتا یا پڑھتا اس پر ایک ایسی کیفیت طاری ہوتی جو آئے دن کی زندگی میں کبھی اس پر طاری نہ ہوتی تھی۔ بعد میں جو خرابیاں شاعری کی زبان میں پیدا ہوئیں وہ اسی کا نتیجہ ہیں۔ شاعرانہ زبان کی اس خاص تاثیر سے فائدہ اٹھانے کی خاطر شاعروں نے ایک نیا مجموعہ الفاظ و تراکیب تیار کیا جو شاعری کی اصلی زبان سے صرف اس حد تک مشابہ تھا کہ وہ دونوں آئے دن کی بولی سے مختلف تھے۔ یہ ایک اختلاف ان کا باب الاشراف تھا۔ لیکن سب سے پہلے شاعروں نے،

ورڈز ورڈھ

ورڈز ورڈھ کے نظریات کو اہم اظہار میں اور انہیں صمدی کے درمیان مدعا مکمل تصور کیا جاتا ہے مگر دراصل ایسا نہیں ہے۔ اس کے بہت سے قصورات اظہار میں صمدی کے لغوی رجحانات کی ترسیخ ہیں۔ مثال کے طور پر ورڈز ورڈھ کا تصور نظریات مجلس صمدی کے تصور نظریات کی ارتقائی صورت ہے۔ مجلس صمدی کا تصور یہ ہے کہ نظریات کے حوازن حسن میں خدا خود کو نکال کر رکھتا ہے اور انسانی کردار اور حسن اتفاق، اس توازن میں شمولیت کے باعث، ٹھیکس ہوتا ہے۔ ورڈز ورڈھ کی نفسیات بھی اظہار میں صمدی کے قصورات کا ہی اعادہ کرتی ہے۔ اس کا تجلید کا تصور ’مخازر خیال‘ کے تصور پر مبنی ہے جسے اظہار میں صمدی میں ہی مدعا مکمل چکا تھا۔ البتہ جس جھٹ میں ورڈز ورڈھ اظہار میں صمدی سے مختلف ہے وہ اس کا شعری زبان کا تصور ہے۔

ورڈز ورڈھ کے تنقیدی و انتقادی قصورات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے بنیادی سوالات یہ تھے:

- (1) انسانی نظریات میں سب سے زیادہ بنیادی اور لازمی خصوصیت کیا ہے؟
- (2) اس بنیادی خصوصیت کو نکالنے اور سنوارنے کے لیے کرد و پیش کے اصول یا نکات میں کون سی شے نظری طور پر مناسب ہے؟

ورڈز ورڈھ کا جواب یہ تھا کہ انسان میں بنیادی، امتیازی اور قابل قدر عناصر تین ہیں، اس کی شخصیتیں، جذبات اور تخلیقات ہیں جو خارجی نظریات کے حسن توازن اور خوبی سے متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ انسان جتنا زیادہ نظریات سے قریب اور اس سے ہم آہنگ ہوگا اتنی ہی زیادہ وسیع قسم کا انسان ہوگا۔ ورڈز ورڈھ کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ ایسے ہی نظریات انسان کی عکاسی کرے۔ اسی لیے ورڈز ورڈھ نے کرد و پیش کی عام زندگی کے واقعات و حالات میں انسانی

جیسا کہ میں اوپر کہہ آیا ہوں، جو زبان استعمال کی، وہ غیر معمولی ترقی پسند تھی مگر بھی انسانوں کی اصلی زبان تھی۔ ان کے بعد کے شاعر اس بات کو قبول گئے۔ اپنے دل میں یہ خیال کر کے کہ اصلی زبان استعمال کیے بغیر وہ شاعرانہ نمائندگی کر سکیں گے، انھوں نے اپنی ایجاد کردہ ترکیب کو اپنے لیے طرز امتیاز سمجھا شروع کر دیا۔ ہوتے ہوئے وزن کا موجود ہونا بجائے خود اس معمولی زبان کی صحت منہا گیا۔ چنانچہ جہاں کسی نے سوزوں لکھ کر کہا شروع کیا، وہیں اس تصور اور حسن کی کمزورت زبان کی بھر مار شروع ہو گئی۔ اصلی اور ملکی شاعرانہ زبان کا امتیاز رفتہ رفتہ مٹ گیا اور لوگوں کا مذاق، اتنا بگڑ گیا کہ وہ ملکی شاعرانہ زبان کو قدرتی شاعرانہ زبان پر ترجیح دینے لگے۔

رفتہ رفتہ زبانت ہیال تک پہنچی کہ لوگ شاعری کی ملکی زبان کو اس کی اصلی زبان سمجھنے لگے، بلکہ مزید لائے کہ کو قبول گئے۔ اس میں اگر کچھ سرگرمی تھی تو وہ کتابوں کے اثر نے پوری کر دی۔ یہ خیالی ایک قوم سے دوسری قوم تک پہنچی اور تہذیب و دانش کی ترقی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان میں سبازت آرمایہ تلفظ و صنعت بدعت چلا گیا، تا آنکہ لفظی کرتوتوں، انوکھی ترکیبوں، جیسے تانوں اور رسموں کے ایک بحان تھی کے سے تانے نے نظریات کی سیدھی سادگی زبان کو پس منظر میں ڈھکیا دیا۔

○

(عربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990ء، شمارہ: مجلس ترقی ادب، کلب مدافعوں)

[illegible]

小
學
生
活

اس کے ساتھ ساتھ کہ اگر یہ بات تو اس سے نہ طلب کی گئی تھی اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ممبران، مقررین اور قوم اس کی زبان استعمال کی جو کہ تو ان کی زبان تو خود خداوند نے اپنے چتر تفسیر کے علاوہ کسی استعمال نہیں کی۔ حتمی مجلس کے تفسیر خواہندگان اس کی ضرورت نہیں تھی نہ کہ یہ یہ ضرورت ہے کہ یہ اس وقت کا وقت ہے جو ہندو کو اپنی اپنی چال میں استعمال نہ ہوتے تھے۔ اس بات کا ایک حتمی مطلب یہی ہو سکتا ہے کہ خداوند قوم اس کی زبان سے کہ تو خود تفسیر کی زبان استعمال نہ کرتے تھے۔

(1) $\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

(2) انجمن کی موجودہ صورت و حالت کا مختصر جائزہ

مذاہب اربعہ کی تائید کے لئے جو کتب لکھی گئیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ

شعری زبان کے باب میں اسچہ خیالات کا انہماک کرتے ہوئے جنتانِ سخن کے محفلِ شاد

نورِ کسا انگریز کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ مظاہرِ برج ہے۔
 "شہر کو کہ پہنچاں توں کی زبانِ استغیاں کہانی چاہیے" (11)

H-H
 G-G
 H-H

ظہورت کے بنیادی قوانین کی روشنی میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ خدا کا نام و صفات انسانی کی عقلی و وجدانی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوئی ہے اور اس ایک خاص ماحول میں ہی اس کا وجود ہے۔ ورنہ از روئے کلام کے نزدیک میں بنیادی جذبات کے انحصار پر کم پناہ دیاں ہوں گی۔ یہیں اور اس لیے دیانات میں ایسے وائے بنیاد محبت و صفاتِ انسانی جذبات میں ظہور کے حسن و غرض سے مستثنیٰ کیسے بھی مثال ہو چکا ہے۔

وفا زونجھ کے اس تصور کو ہم دینی غوریت Nazarism اور سماجی غوریت سامanism کا نام دیتے ہیں۔ مخصوص اور منظر کرداروں کو ہر کسی پر تسلیم استعمال اور مسخ و ترمیم زونگی کے حوالوں سے ایک قلت کو پرکھنا سے غوریت کا حال ہوتا ہے۔ ان کرداروں کو غلطی و جہالت سے بچنے اور ان میں ضمیر حسن خویش کرنے میں اس کی غوریت میں مدد دینی ضروری مثال ہو جاتا ہے۔

شعری زبان اور فطرتی زبان

دراز و تہ کے قصور کو کفار بنائی ضرورت یہ ہے کہ کفر اور فطرت اور اس کی مستقل پہچان (Permanent Being) سے جو انسانی موجودیت کو یک پائی ہے وہ انسان کی فطرت و دنیاوی موجودیت ہے۔ شرکی عقائد و مذہبی اصطلاحات کے تحت طرح مختلف پہلوئوں کے تقاضے سب کے سب ان خیالات و جذبات کو یکے اُکرتے ہیں جو دنیاوی اور مستقل ہونے کے بجائے لحاظ و عارضی ہوتے ہیں۔ ایسے ہی خیالات و جذبات کو حذر کر کے اسے لحاظی و غیر مستقل خصوصیات سمجھنے چاہئے۔ مستقل خیالات اور جذبات کی حامل زبانوں کو لوگوں کی پہچان جو فطرت کی کوئی چیز نہیں ہیں اور جن کے خیالات و جذبات پہچان کی مستقل پہچان کے اثرات کے تحت استعمال حاصل کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی زبان جو تہذیبوں اور ممالک اور اصحاب کی زبانوں میں ہے اس لیے زیادہ مستقل معلیٰ ہے۔

فنی زبان کو مستعمل زبان سے حق میں تو زیادہ شکر ادا کرتے مگر یہ کہ خیال زبان میں استعمال کو سمیٹ کر اخصی قصود کے مرقعہ مطابقت کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ جس کے سبب سے زبان اندر مرد کے عام بل چال کی غیر مستعمل زبان سے باہر ہو کر مستعمل ہو جاتی ہے اس کے برعکس خاندان کو کہ خیال یہ کہ کہ سمیٹ کر خود مصیبت کی زبان کی کوئی چیز نہیں صرف زبان میں استعمال اس زبان سے پیدا ہو گیا جس زبان سے اس کا تعلق نہ کرنا پیش کی ضروری حقیقت سے ہو گیا۔

روڈز درتھ اور ٹوکھا کیل شاعروں کے "شعری زبان" کے تصور کا فرق دراصل بنیادی فلسفائی فطرت کے بارے میں ان کے تصورات کا فرق ہے۔ انٹرویو صدی کی بنیادی انسانی فطرت شہر کی مستند زندگی کے معیاری انسانوں کے معیاری جذبات تھے جب کہ روڈز درتھ کے نزدیک بنیادی انسانی فطرت کسانوں اور گزریوں کے مصمم جذبات پر ظہور احساسات اور ان کے سپد سادہ فرائض تھے پس اگر کسانوں اور گزریوں کی زندگی بنیادی انسانی فطرت کا اظہار ہو تو حقیقی زبان بھی انھیں کی زبان ہوگی۔ روڈز درتھ کے نزدیک شعری زبان اس زبان کا انتخاب ہے جو فی الواقع انسان بولتے ہیں۔ چونکہ انسانوں سے اس کی مراد "فطری انسان" ہیں اس لیے ایک طرف تو وہ زبان کے سلسلے میں حقیقی درجہ بندی کو ختم کر دیتا ہے اور دوسری طرف انتخاب "کہہ کر وہ" شعری زبان کو مقامی اور جاتی خصوصیات سے آزاد کر کے عمومی حیثیت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ روڈز درتھ کا کہنا ہے کہ:

"شعری انسانوں کی فطری زبان میں ہونی چاہیے۔"

اس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو مطلب نکل سکتے ہیں۔ اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ کسانوں، گزریوں اور عوام الناس کی زبان استعمال کی جائے تو ایسی زبان تو خود روڈز درتھ نے اپنی چند نظموں کے علاوہ کہیں استعمال نہیں کی۔ مقامی بولچروں کے مخصوص عباروں کا اس کی شاعری میں کہیں گزرتھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ محض ان الفاظ کا حوالہ ہے جو روزمرہ کی بول چال میں استعمال نہ ہوتے ہوں۔ اس بات کا ایک دوسرا مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ روڈز درتھ عوام الناس کی زبان سے محض چند اور ظہور کی زبان مراد لیتا ہے۔ اس کے مستند بڑیل بیانات کی روشنی میں یہی بات بالکل واضح ہوتی ہے:

(1) "شعری زبان انسانوں کی حقیقی زبان کا انتخاب ہونی چاہیے۔"

(2) "اظہار میں سادہ سادگی ہونی چاہیے۔"

علاوہ ازیں وہ خود کہتا ہے کہ انتخاب الفاظ کے باعث عوام الناس کی زبان روزمرہ کے عامیانہ پن سے پاک ہو شعری زبان بن جائے گی۔

شعری زبان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے روڈز درتھ کہتی ہیں:

ٹوکھا کی نظریات کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے:

"شاعر کو عام انسانوں کی زبان استعمال کرنی چاہیے۔" (1)

فطرت کے بنیادی قوانین کی تلاش کی۔ یوں اس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ غدا ہی فطرت انسان کی تھی جب بنیادی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور اسے ایک خاص سانچے میں ڈھالتی ہے۔ روڈز درتھ کے نزدیک دیہاتی زندگی میں بنیادی جذبات کے اظہار پر کم پابندیاں ہوتی ہیں اور اس لیے دیہات میں لہنے والے زیادہ صحت مند ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انسانی جذبات میں فطرت کے حسن مرتفع اور مستقل پن میں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔

روڈز درتھ کے اس تصور کو ہم رومانوی فطرت Romantic Naturalism کا نام دے سکتے ہیں۔ مخصوص اور منظر کرداروں کا پاک کسی ترسیم استعمال اور مستند زندگی کے حوالوں سے ایک فٹ کر برز اسے فطرت کا حامل بناتا ہے۔ ان کرداروں کو لطیف جذبات بخشنے اور ان میں شعری حسن تلاش کرنے میں اس کی فطرت میں رومانوی عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔

شعری زبان اور فطری زبان

روڈز درتھ کے تصورات کا بنیادی مغرضہ یہ ہے کہ نظام فطرت اور اس کی مستقل پنچوں (Permanent forms) سے جو انسانی صلاحیت تحریک پاتی ہے وہ انسان کی فطرت و بنیادی صلاحیت ہے۔ شہر کی مستند زندگی، معاشرے کے طور طریق مختلف پیشوں کے تقاضے، سب کے سب ان خیالات، دھارمات کو پیدا کرتے ہیں جو بنیادی اور مستقل ہونے کے بجائے لحائی و عارضی ہوتے ہیں۔ ایسے ہی خیالات، دھارمات زبان کو متاثر کر کے اسے لحائی و غیر مستقل خصوصیات بخشتے ہیں۔ مستقل خیالات اور دھارمات کی حامل زبان ان لوگوں کی ہوگی جو فطرت کی کوئی لپے نہیں اور جن کے خیالات، دھارمات فطرت کی مستقل پنچوں کے اثرات کے تحت استحصال حاصل کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی زبان حواتر تجربوں اور مجرور احساس کی زبان ہوتی ہے اس لیے زیادہ مستقل ہوتی ہے۔

فوری بلاغ اور مستقل زبان کے حق میں تو ٹوکھا کی شعرا بھی محیران کا خیال یہ تھا کہ زبان میں استقلال موصیت اور تعلقی تصورات کے ساتھ مطابقت کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ جس کے سبب سے زبان روزمرہ کے عام بول چال کی غیر مستقل زبان سے بالاتر ہو کر مستقل ہو جاتی ہے اس کے برعکس روڈز درتھ کا خیال یہ تھا کہ موصیت اور عظمت کی زبان کی کوئی جڑ نہیں ہوتی۔ زبان میں استقلال اس مابہت سے پیدا ہوگا جس مابہت سے اس کا تعلق کردار میں کی محض حقیقت سے ہوگا۔

(2) ”شاعر کو ان اصولوں کو اپنانا چاہیے جنہیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شاعروں نے اپنایا ہے۔“

یہاں ورڈز ورتھ کا مفروضہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان میں ایک ایسا بنیادی جوہر ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے اور جسے ہر خاص و عام سمجھ سکتا ہے۔ جب کوئی شاعر برہائے فصیح اس بنیادی جوہر سے گریز کرتا ہے تو یہ بات شاعری کے لیے نقصان دہ ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دوسرے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ورڈز ورتھ شاعری میں بعض مستقل اقدار کا حامی ہے اور وہ محض مقامی و منفرد خصوصیات کے بجائے ان عمومی آفاقی خصوصیات کے حق میں ہے جن کے باعث شاعری مستقل حیثیت حاصل کر لیتی ہے البتہ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنی چاہیے کہ اس کے نزدیک عمومی و آفاقی خصوصیات خارجی و داخلی فطرت کی خصوصیات ہیں نہ کہ پہلے سے متعین کیے ہوئے عمومی مفروضے اور عقلی نظریات۔

ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شعری زبان واضح ’حیاتی کیفیت‘ کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس لیے اگر اس کیفیت میں احتیاط کے ساتھ الفاظ کا انتخاب ہو تو وہ استعاروں اور محاسن کلام کے باعث زعمہ زبان ہوگی اور ساتھ ہی پر شکوہ اور رنگارنگ ہوگی۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک استعارے کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور جذباتی استعاراتی زبان کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ یہی اوائل تہذیب کی زبان تھی۔ قدیم زمانے کے شاعر فطری طور پر شدید جذبات کے ساتھ استعاراتی زبان میں شعر کہتے تھے۔ انھار ہویں صدی میں شدید جذبات کی زبان کے بجائے خطابت کی شعوری زبان استعمال ہونے لگی اور یہ اصل زبان کی گہری ہوتی صورت تھی۔ پس ورڈز ورتھ شاعری سے وہ خاصا نفس کا تقاضا کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس میں شدت جذبات ہو اور دوسرے یہ کہ وہ خلوص کی حامل ہو۔ تاہم ورڈز ورتھ کی شاعری کو ”سکون کی حالت میں جذبے کی بازیافت“ (Emotions recollected in tranquility) بھی کہتا ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ’شدت جذبات‘ کی شرط میں ترمیم بھی کر دیتا ہے، اس لیے کہ یہاں ورڈز ورتھ شاعری میں ’آد کے بجائے‘ آدڑ کا تصور دیتا ہے یوں کہ ’جذبہ کی بازیافت‘ شعوری کوشش کا نتیجہ ہوگی۔ علاوہ ازیں ورڈز ورتھ شاعری میں شعور کے عمل و عمل کا ناکل بھی ہے اور آخری عمر میں تو وہ فن کاری کا بہت زیادہ قائل ہو گیا تھا جیسا کہ وہ خود ایک دوست کو لکھتا ہے:

”مجم کوئی عام تصورات سے بہت زیادہ فنی مشق کی متقاضی ہے۔“

شاعری کا مقصد

ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کا جواز محض اس صورت میں ہے کہ وہ قاری پر بعض اثرات مرتب کرے۔ اس کی نظر میں شاعری محض شاعر کے ذاتی تڑکیہ نفس کے لیے نہیں ہوتی۔ وہ شاعری کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کی نظر میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری کے ذریعہ درس دے:

”عظیم شاعر لوگوں کے احساس کی عظیم کرتا ہے۔ انہیں نئے احساسات سے روشناس کرتا ہے، احساس کو شائستگی، پاکیزگی اور استحکام عطا کرتا ہے۔ پھر یہ کہ وہ احساسات کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ یعنی ایسی فطرت سے جس سے تمام اشیاء کو تڑکیہ ملتی ہے۔“

فطرت سے ورڈز ورتھ کی مراد ایک طرف تو خارجی فطرت ہے جس کے زیر اثر زندگی بسر کرنے والے، متقدم زندگی کی برائیوں اور معاشرے کی خرابیوں سے دور رہتے ہیں اور دوسری طرف فطرت سے اس کی مراد انسانی فطرت ہے، دوسرے لفظوں میں عام انسانیت کا شعور۔ اس کے نزدیک شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ قارئین کے سوسے ہوئے جذبات کو بیدار کرے اور ان میں اعلیٰ احساسات کی تحریک کرے۔ وہ کہتا ہے:

1. ”شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی عظیم ملک کو جذبہ اور علم سے مستحکم کرے۔“
2. قارئین میں انکساری اور انسانیت پیدا کرے تاکہ وہ پاکیزہ جذبات اور مرغ خیالات کے حامل ہو سکیں۔“

اس طرح ورڈز ورتھ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری انسانی کردار کے حقیقی عناصر مثلاً جھوٹے جذبات، تعصبات، بد طبیعتی و بداخلاقی کا تڑکیہ کرتی ہے۔

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈز ورتھ شاعری سے مندرجہ ذیل تقاضے پورے کرنا چاہتا ہے:

(1) شدت جذبات اور خلوص کا تقاضہ (2) اخلاقی تقاضہ

اس طرح فنی تقاضوں کو نظر انداز کر کے ورڈز ورتھ جذباتی تاثر اور پرورشینے کے حوالہ میں داخل ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نظریات کے تحت شاعری کی پرکھ کے لیے فنی معیارات کے بجائے اخلاقی، سیاسی، اور مذہبی معیارات ضروری ہو جاتے ہیں۔ موضوع اسلوب سے

زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور عموماً اعلیٰ شاعری کا معیار یہ بن جاتا ہے کہ اس میں اصلاح، پروہٹنڈ، ایک ارادہ، خلوص، اور شدید جذبات ہوں اور اس کا موضوع صداقت و خوبی کا حامل ہو۔ اس کے باوجود جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے ورڈز ورڈز شاعری کی سرمت کا بھی قائل ہے، اور اخلاقی درس کے ساتھ سرمت کو بھی شاعری کا مقصد سمجھتا ہے۔

شعری صداقت و شعری سرمت

ورڈز ورڈز کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا موضوع ایسی صداقت ہے جو انفرادی اور مقامی ہونے کے بجائے عمومی اور ملکی ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

1. "شعری کا موضوع صداقت ہے، جس کا اٹھارہ جہاں بھی شہید پر نہ ہو بلکہ جو جذبے

کے ذریعے جیتی جاگتی صورت میں دل میں اتر جائے۔"

2. شاعر پر محض ایک پابندی ہوتی ہے اور وہ ہے انسانوں کو سرمت بخشنے کی پابندی۔

اس لیے کہ اس کے پاس وہ مضامین ہوتی ہیں جن کی اس سے توقع ہوتی ہے۔

جن کی اس سے توقع ہوتی ہے۔ وکیل، ڈاکٹر، جہازران، ماہر نجوم یا سائنس دان

کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے۔"

ورڈز ورڈز انفرادی و مقامی اور عمومی و ملکی صداقتوں میں تمیز کرتا ہے۔ یہ فرق اس فرق

کے مواضع معلوم ہوتا ہے جو اس نے تاریخی صداقت اور شاعرانہ صداقت کے مابین کیا تھا۔ وہ

یہ بھی چاہتا ہے کہ شعری صداقت ملکی ہو کہ وہ قارئین پر اپنا عمل کر سکے۔ یہ صداقت، ایمان اور

یقین کی قوت اپنے ساتھ رکھتی ہے۔ ہم اس پر فوری طور پر ایمان لے آتے ہیں۔ مقامی و

انفرادی صداقت میں ایمان اور یقین کی قوت نہیں ہوتی۔ سورخ یا سوارخ نگار کی بات پر ایمان

لانے کے لیے ہمیں پہلے اس کے وسائل کی صحت پر یقین کرنا ہوتا ہے، پھر یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے

کہ اس نے کتنی ایمانداری سے ان وسائل کا استعمال کیا ہے۔ اس کے برعکس، ہر قول ورڈز ورڈز

'شاعرانہ صداقت' کے لیے کسی تاریخی شہادت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ انسان کے دل میں جذبے

کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے اور اس لیے یہ اپنی شہادت آپ ہے۔ دوسرے لفظوں

میں یوں کہیے کہ ہم ان صداقتوں کی شناخت کر لیتے ہیں مگر یہ شناخت تاریخی صداقت کی شناخت

کی طرح محض کسی امر واقعہ کی شناخت نہیں ہوتی۔ اس سے ورڈز ورڈز کا قائلہ وہی معلوم معلوم ہوتا

ہے جس مفہوم میں کلیس نے بعد ازاں 'تقریباً یادداشت' (almost a remembrance) کی اصطلاح استعمال کی۔

یوں تو شاعرانہ صداقت کے مسئلے میں ورڈز ورڈز اسطرح کا ہم خیال نظر آتا ہے مگر اور کئی باتوں میں وہ اس سے اختلاف بھی کرتا ہے مثلاً جذبہ کی اہمیت کے مسئلے میں اسطرح اور نقاظوں دونوں ورڈز ورڈز کے نظریات کے مخالف نظر آئیں گے۔ ڈرائیڈن اور ہائسن کے مقابلے میں ورڈز ورڈز اس لیے زیادہ وقیع نظر آتا ہے کہ وہ اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی یا عام انسانی فطرت کا کس سرمت بخشنے کیوں ہوتا ہے۔ ورڈز ورڈز کا خیال ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی کو:

(1) عمومی اور ملکی ہونا چاہیے۔

(2) اُس میں ایمان اور جذبے کی قوت ہونی چاہیے۔

(3) اس سے ہمارے ذہن کا بنیادی نفسیاتی (حافظہ) متاثر اور روشن ہونا چاہیے۔

ورڈز ورڈز مزید وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ہمارے ذہن کی نفسیاتی ساخت کائنات کے ستاروں کی اور اس کا مل کائنات کے عمل کا سائنس ہوتا ہے۔ شاعرانہ صداقتوں کو جو عمومی اور ملکی ہوتی ہیں محض اس لیے پیش کرتا ہے کہ اس کی حیثیت بقول ورڈز ورڈز اس انسان کی ہے جو اپنے جذبات اور اپنے ارادوں میں مگن رہتا ہے اور جو دوسرے انسانوں سے زیادہ زندگی کی داخلی قوتوں سے سرمت و شادمانی حاصل کرتا ہے۔ وہ کائناتی عمل میں اسی قسم کے جذبات اور ارادوں کا سراغ لگا کر خوش ہوتا ہے اور جب انہیں نہیں پاتا تو ان جذبات اور ارادوں کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے شاعر سرمت بخشتا ہے، اس علم کے ذریعے جو اس کے پاس وکیل، ڈاکٹر، جہازران، نجومی اور سائنس دان کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ ورڈز ورڈز کے نزدیک شاعری کی قدر اسی سرمت میں مضمر ہے۔ شاعر سرمت بخشتا ہے اور شاعری کا یہ عمل کسی برائی پر محمول نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہ کام صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو زندگی کو محبت کی نظر سے دیکھے۔ انسان کی بنیادی فطرت یہ ہے کہ وہ اصول سرمت کے حوالے سے ہی حاصل کرتا ہے، محسوس کرتا ہے، حرکت کرتا ہے اور زندہ رہتا ہے۔ بقول ورڈز ورڈز:

"ہم میں ہر روزی کا جذبہ محض سرمت کے قوسل سے پیدا ہوتا ہے۔ میری

بات کو کلانہ گھبے جب بھی ہم لم سے ہر روزی کرتے ہیں تو میا پندہ پندہ

کہ وہ عربی زبان سے لطیف اور ایسی سریت کے ساتھ مرکب ہوئی ہے۔
 دواذوق کا خیال ہے کہ جس جو علم حاصل ہوتا ہے یا تہذیب و ثقافت سے جو خصوصیات ہم
 تربیت کے ہیں وہ ہم میں سریت کے حوالے سے عیاں کر کے رہے ہیں۔ صاحب دلائل یا مائتس
 دین بھی غور و فکر سے ہی سمجھتے ہیں کہ انسانی سریت کے اس منظر کو سمجھتے ہیں۔ جہاں سریت
 نہیں ملتا وہاں علم نہیں ہوتا۔
 دواذوق شعر میں ان دونوں کی سریت کو بھی قائل ہے لیکن انہیں سریت کا آثار اور
 سمجھنے میں کمی ہے اور لیکن بڑے سمجھتا ہے جو شاعری میں ادب سے طوئیں کی پوائی ہے۔ تاہم وہ یہ
 بھی سمجھتا ہے کہ دونوں ذہن کو ایک ہی نگاہ سے لے جاتا ہے اور نتائج میں ہمدردی کے جذبات کو
 مستقل اور مسلم کرتا ہے۔

شاعری اور مائتس

شروع شروع میں دواذوق شعر شاعری اور مائتس کو متضاد سمجھتا تھا اور شاعری اور مائتس کے
 تضاد کو بھی قائل تھا اس کو کہتا ہے کہ وہ اپنے مائتس دلائل سے جس کے پاس نہ تھا ہے اور نہ
 تجلید ایک تو ہم پرست ہونے کی صورت کھینچتا ہے۔ لیکن اپنی کتاب کے 1800 کے مقدمے
 میں وہ مائتس اور شاعری کے باہمی تضاد کا قائل نظر آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ باہر کی بات اور
 باہر بجات کی نہ پائنتیں شاعری کا موضوع نہیں کی۔ اس طرح وہ اس حقیقت کی طرف اشارہ
 کرتا ہے کہ جو یہ مائتس خیالات اور الفاظ شاعری میں اسی طرح کہیں جائیں گے جیسے قدیم
 قدیم اور مائتس۔ کلچر کا بھی یہ خیال تھا کہ مائتس آہستہ آہستہ کم پیچھا گئی ہوئی جائے گی اور روز
 رفتہ جملہ انسانی اقدار سے زائد اختیار کرے گی۔ کم از کم اس مقام پر دواذوق قدیم سے پرتگی کے
 اس نظریہ کو ترک کرتے ہوئے مسلم ہوتا ہے جس کے مطابق قدیم انسان اپنے جذبات اور جذبات کی
 پاکیزگی کے ساتھ محترم سمجھا جاتا ہے۔ وہ اپنی پرتگی کے حدود سے کھل کر مستقبل میں انسانی ترقی
 کا قائل نظر آتا ہے۔ لیکن وہ انسان کی یہاں وہاں عقلی زندگی اور احساسات کے حصول کو حلیم
 کرتا ہے جس کے باعث وہ سمجھتا ہے کہ شاعری ہر مہر کے انسان کے لیے ضروری ہوگی۔
 دواذوق کا خیال ہے کہ شاعری انسانی وجود میں ان دونوں کی طرف مہذبوں کی طرف مہذبوں کی طرف
 ہے جو ہر عام انسانوں میں بھیجیت انسانیت اور تمدنی ہیں۔ وہ انسان اور فطرت کو بنیادی طور پر ہم

ایک بات ہے اور انسانی ذہن کی فطرت کے شعور اور فطرت میں فطرت کا ایک حصہ سمجھتا ہے۔ اور
 اور مائتس دلائل اور مائتس کی فطرت سے ہم کام لیتے ہیں مائتس سے ہم کام لیتے ہیں۔ تاہم وہ یہ
 کے لیے لازمی چیز بن جاتا ہے اور دوسرے کا نظریہ بھی فطرت کا حصہ ہوتا ہے جو دوسرے مائتس
 ہوتا ہے اور عام انسانی اور مائتس سے ہے جاز ہوتا ہے۔ مائتس کی فطرت میں مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 کے ساتھ وہ بھی نہیں سمجھتا۔ دواذوق کے نزدیک مائتس دلائل کی صداقت کی حقیقت یہ ہے
 اور اس سے خواہر سریت حاصل کرتا ہے۔ شاعری کی فطرت کی مائتس صداقت میں مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 مثال ہوتی ہے۔ شاعری مائتس کی فطرت کی مائتس کا حصہ ہوتا ہے اور اپنے جذباتی انداز کے
 باعث تمام مائتسوں سے مختلف ہے۔ شاعر انسانی فطرت کا حصہ کرتا ہے اور مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 انسانی مائتس اور مائتس کو یکساں ہے۔ مائتس، آپ دواذوق مائتس اور مائتس اور فطرت کے
 اختلاف کے اور شاعر انسانی فطرت کی فطرت کو یکساں ہے اور علم سے مائتس اور مائتس کا
 ہے۔ شاعر کے موضوعات ہر طرف گھومتے ہیں مائتس اور فطرت میں فطرت کی فطرت میں مائتس
 فطرت میں پورا کرتا ہے۔ اگر مائتس کوئی بہت زیادہ مائتس کا حصہ ہوتا ہے اور مائتس کا
 خیال ہے کہ شاعری بھی فطرت میں ہے۔ لیکن صورت میں شاعر مائتس دلائل کے مائتس مائتس
 مائتس دیکھا کہ احساس کے مائتس سے مائتس کرے گا۔ مختلف مائتسوں کی انہیں مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 واضح اس کے لیے موضوعات میں کی کہ مائتس میں مائتس جس حد تک مائتس مائتس مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 انسانی سریت کے ساتھ قائم ہوتا ہے۔ مائتس شاعر کی ضرورت ہے مائتس اور مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 "شاعری انسانی دلائل کی طرح ہونا چاہیے۔"

قوت تجلید

دواذوق کے یہاں قوت تجلید (imagination) کہیں کہیں انسانی دلائل میں مائتس کی
 مشورہ (fancy) کی اصطلاح کے ہم سہی استعمال ہوئی ہے اور وہ مختلف تصورات کو دیکھنے لگنے لگنے
 پاکیزہ دوسرے سے ملائے دلائل قوت مسلم ہوئی ہے۔ مگر بیشتر قوت دواذوق مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 میں استعمال ہوئی ہے جس کے باعث انسانی مائتس کا حصہ ہوتا ہے۔ مائتس اور فطرت کا حصہ ہوتا ہے
 ہوتا ہے۔ مائتس اور دواذوق تجلید کا اہل مائتس کے سمجھتا ہے۔ مائتس کی دواذوق مائتس کا حصہ ہوتا ہے
 مائتس۔ مائتس اور قوت قوت کو ایک ہی سمجھتا ہے جس پر مائتس کا اختیار نہیں ہوتا اور مائتس کا حصہ ہوتا ہے

یادداشت کا کار کا رکھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ تخلیقہ مختلف انواع اشیا کا ایک اکائی بخشی ہے یعنی کوکرت کو وحدت میں تبدیلی کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اسے وحدت کو ککرت میں تبدیلی کرنے والی صلاحیت بھی مانتا ہے۔ گویا اس کے نزدیک تخلیقہ ترکیبی (synthetic) قوت بھی ہے اور تجزیاتی (analytic) بھی۔ مگر جب دروزدور تخلیقہ کی حقیقی صلاحیت کی بات کرتا ہے تو شاید اسے محض ترکیبی صلاحیت سے زیادہ بڑی صلاحیت سمجھتا ہے۔

دروزدور تخلیقہ کو لکچ کے تصور کی تعریف کو ہم سمجھتا ہے۔ لکچ کے مطابق تصور کا ہر محسوس یہ ہے کہ دروزدور مختلف اشیا میں کوئی رابطہ دریافت کرے۔ تصور کے ہر عنصر تخلیقہ کو درستی و حقیقی صلاحیت سمجھتا ہے۔ دروزدور تخلیقہ کا خیال ہے کہ یہ دروزدور اشیا کو متحد کرتی ہیں اور ان میں رابطے کا کام کرتی ہیں۔ پس دروزدور تخلیقہ کے نزدیک تخلیقہ کی طرح تصور بھی حقیقی صلاحیت ہے۔

ایسا سلطو ہوتا ہے کہ دروزدور تخلیقہ کے قائم کیے ہوئے فرق کو بہ طور عارضی و بچتا لکچ کے نزدیک تخلیقہ ترکیبی و حقیقی صلاحیت ہے جب کہ تصور اشیا میں سرکاری رابطہ قائم کرتی ہے۔ اس طرح لکچ فی الحقیقت خلافت خیال کی نفسیات اور امارت کے قفسہ میں فرق ظاہر کرتا ہے اور یوں ہیں اسطور میں وہ تصور کو حجازی نفسیات اور تخلیقہ کو ہمارا کی قفسہ کے ساتھ مشتق کرتا ہے۔ تخلیقہ اور تصور میں ایک فرق دروزدور تخلیقہ بھی بتاتا ہے کہ تصور محسوسات اور محسوس اشیا کو جتنی ہے جب کہ تخلیقہ کا تعلق غیر محسوسات اور لامحدود اشیا سے ہوتا ہے (یہاں دروزدور تخلیقہ کو لکچ سے مشتق ہے) دروزدور تخلیقہ اس وضاحت کا ایک مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ وہ تصور اور تخلیقہ کے عمل کے حوالے سے خوبصورت اور واضح میں فرق کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں تصور خوبصورت اشیا کی اور تخلیقہ اور اشیا کی تخلیق کرتی ہے۔ اس بات کا درمیان مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ تخلیقہ کی مثال کا لکچ (imager) ایک مجسمہ عمل ہے۔ اس کے برخلاف تصور کی صلاحیت محسوسات یا بچہ کی کے حراف ہے۔ وہ اشیا میں رابطے تو ضرور تلاش کرتی ہے مگر غیر محسوسات اور لامحدود کو حقیقی طور پر نہیں برست سکتی۔ تخلیقہ اور تصور کا یہ فرق ضروری اور ظاہری مدنی کی انگریزی شاعری کو مسترد کر دیتا ہے۔

انسانی رابطے

اور مختلف اقسام کی شاعری کی مخصوص سرقران کا ذکر کرتا ہے مگر دروزدور تخلیقہ کی طرح ہے

روح۔ نہ مٹی اور ان کو لے سلطو ہوتا ہے۔

گرد و پیش کی دنیا پر تخلیقہ کا عمل

دروزدور تخلیقہ کا کہنا ہے کہ شاعری میں ”خام نوب کی کے حالات و واقعات میں تخلیقہ کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ایسے موضوعات جو عام زندگی سے حاصل کیے جاتے ہیں تخلیقہ کی رنگ آمیزی کے سبب شعری موضوعات کا وجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ اشیا کو اس طرح استعمال نہ کرے جیسی وہ ہیں

بلکہ اس طرح جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح نہیں جیسا کہ ان کا حقیقی

وجود ہے بلکہ اس طرح جیسے وہ احساسات اور جذبات کے سامنے خود کو پیش

کرتی ہیں۔“

یہاں بھی دروزدور تخلیقہ کی نفسیاتی فائبر پر زور نہیں دیتا وہ محسوسات کے تخلیقہ میں کوئی شیخ کرتا ہے۔ بلکہ تخلیقہ میں اسے خارجی صورت میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ چاند پر مظاہرہ نظر کو نہ دے، رنگ اور نئے زوے عطا کرتا ہے اور انجمنی ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اسی طرح فطرت کے حراف کی ذہن کی مشا شاعریوں کی تخلیقہ ہوتی ہے جو فطرت کی طرح مظاہر اور اشیا کی تخلیقہ کر سکتی ہے۔ ایسے اگلی ذہن ان دیکھی دنیا کے ساتھ رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ انجمن آزدانہ قوت امدادی نصیب ہوتی ہے۔ اس طرح تخلیقہ و بیان یا بالآخر عقل کے حراف ہو جاتی ہے جو اشیا کی اصل حقیقت اور ان کی مابین کا عرفان عطا کرتی ہے۔ بالآخر یہ تخلیقہ محسوسات کے سامنے بھی ہو جاتی ہے یعنی انسان، کائنات اور خدا کا محسوس۔ دروزدور تخلیقہ کے نزدیک تخلیقہ ایک ایسی قوت بھی ہے جو ایسی مثالوں کو پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جن میں آفاقی تصورات کسی صورت میں وارد ہوتے ہیں۔ اس طرح دروزدور تخلیقہ کے تصورات کے مطابق تخلیقہ کی حد میں نفسیات کی سطح سے لے کر زمینی و عارضیت کی سطح تک پہنچتی ہیں۔

تخلیقہ (imagination) اور تصور (fancy)

دروزدور تخلیقہ کو لکچ کے بتائے ہوئے تخلیقہ اور تصور کے فرق کو نہیں مانتا۔ وہ ان دونوں قوتوں کو تخلیقہ قوتیں سمجھتا ہے۔ ”لوگوں کے اس رویہ پر محسوس ہے کہ وہ ان قوتوں کو محسوس

نہیں کہتا کہ شاعر چار داہج عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے، گویا وسط و در و درجہ کی طرح مسرت کو، کائنات کا اخلاقی اصول نہیں سمجھتا۔ سڈنی اور ورڈز ورڈز درجہ دونوں شاعری کے جذباتی تاثر میں یقین رکھتے ہیں مگر سڈنی کے خیال میں شاعر ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو عام چار نیچے کے لیے قابل تقلید ہوتی ہے۔ ورڈز ورڈز کا نظریہ ہے کہ شاعر انسان کی بنیادی اور فطری عظمت کو خراج تحسین پیش کرتا ہے۔

ورڈز ورڈز اپنے نظریات کے اعتبار سے ڈرائیڈن اور جانسن سے بھی مختلف ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے نزدیک شاعر انسانی فطرت یا 'عمومی انسانی فطرت' کی ہو، ہو عکاسی سے مسرت فراہم کرتا ہے۔ ورڈز ورڈز تو سڈنی کی طرح شاعر کی بنائی ہوئی پاکیزہ دنیا کی بات کرتا ہے اور نہ ڈرائیڈن کی طرح نفسیاتی مشاہدات کی۔ نہ ہی وہ صفائی زبان و بیان کو مسرت کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ انسانی ذہن اور فطرت کے عمل کی بنیادی ہم آہنگی کو ٹھوس حیاتی سطح پر پیش کرنے کی صلاحیت شاعری میں مسرت کا باعث ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

- (1) انسانی ذہن اور فطرت میں بنیادی ہم آہنگی کے باعث، انسان کا ذہن فطرت کے حسین مرقعوں اور دلچسپ خواص کا آئینہ دار ہوتا ہے۔
- (2) سائنس کے برخلاف شعری اظہار جذباتی ہوتا ہے۔
- (3) شاعرانہ صداقت جذبہ کی مدد سے انسان کے دل میں چھتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے۔
- (4) شاعری تمام علوم کی جان اور ان کا جوہر ہے۔
- (5) شاعر انسانی فطرت کا محافظ ہے اور ہر سمت انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔
- (6) شاعر عظیم انسانی مملکت کو جذبہ اور علم سے منظم کرتا ہے۔

یوں ورڈز ورڈز کے نزدیک شاعری تمام انسانوں کو آپس میں اور انہیں فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کے عمل سے مسرت بخشتی ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس کا موضوع انسان اور فطرت کی ہم آہنگی اور اس کا اظہار حیاتی اور ٹھوس ہو۔ اس طرح ورڈز ورڈز کے نزدیک سائنسدان کی ایجادات اور اس کی دریافتوں کو بنیادی انسانی اور فطری اقدار کے ساتھ مربوط کرنا بھی شاعر کا کام ہے۔ یوں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلانے کا کام مسرت بخشتی ہوتا ہے۔

ورڈز ورڈز کہتا ہے کہ شاعر بحیثیت انسان انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن اس بات سے متفق ہو سکتے تھے مگر وہ ورڈز ورڈز کے فطری انسان کے تصور سے متفق نہ

ہوتے۔ ورڈز ورڈز سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی ناقدوں کی طرح درس کا لفظ استعمال نہیں کرتا گو اس کے یہاں مسرت ایک اخلاقی اصول بن جاتی ہے۔ اسے کائنات اور انسان دونوں میں مسرت کا اصول کا رفرما نظر آتا ہے گو اس کی سطح اخلاقی ہے۔ اسی طرح شاعری میں کسی واقعاتی حقیقت کا ٹھوس اور حیاتی اظہار مسرت کا باعث بنتا ہے اور اس مسرت کی آفاقی اور کائناتی حیثیت ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ چونکہ جذبہ علم کے حصول کا ذریعہ ہے اس لیے شاعری جذبہ کو فروغ دے کر انسان کی تکمیل نہیں کرتی۔ جذبات، احساسات اور مسرت انسان کے لیے معزز نہیں بلکہ مفید ہیں۔ اس لیے کہ وہ علم کے حصول کا ذریعہ ہیں اور محبت کر سکتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورڈز کے نظریات افلاطون کے اعتراضات کا افلاطونی زبان میں بھرپور جواب ہیں۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد ہاقر رضوی، اشاعت 1985ء، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد، لاہور)

کالرج کی بانیو گرافیشیریا

(1)

یورپ کی تنقید نگاری میں ارسطو کی 'یوٹیکا' کے بعد سب سے اہم تصنیف کالرج کا 'بانیو گرافیشیریا' ہے۔ یہ تصنیف اک دم شروع ہو جاتی ہے اور کالرج ہم کو بتانے لگتا ہے کہ اس نے سوانح کا طریقہ اس لیے اختیار کیا ہے کہ اپنے منتشر خیالات میں ایک ترتیب پیدا کرے اور اس طرح اپنے سیاسیات، مذہب اور فلسفے پر خیالات کو جوڑ دے اور فلسفے سے اخذ کیے ہوئے اصولوں کو شاعری اور تنقید کے کام میں لانا ہوا دکھائے۔ آخری موضوع کے سلسلے میں اس کی خاص توجہ ادبی زبان یا طرز پر بحث ہے اسی کو وہ واضح کرنا چاہتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ شاعری کی فطرت کا اندازہ بھی لگانا چاہتا ہے۔ جو لوگ کالرج سے پہلی کی تنقید سے واقف ہیں ان کو ان سرسری جملوں ہی سے محسوس ہو جاتا ہے کہ تنقید نگاری ایک بالکل نئی راہ پر چل کھڑی ہوئی ہے۔ کلاسیکی تنقید کے ہیروؤں کے پاس نئے بندے اصول تھے جن پر عمل کرنا اور کرنا ان کا تمام کام تھا۔ جرمین فلسفیوں نے انسان کے فطرت کے تصورات قائم کرنا شروع کر دیے تھے اور انسان کے ہر عمل کے اصول کی تشکیل شروع کر دی تھی۔ شعر کیا ہے؟ شاعر کی فطرت میں کیا خصوصیات ضروری ہیں؟ طرز ادب کی روایات کہاں تک صحیح ہے اور انہیں کیسے صحیح ہونا چاہیے؟ یہ سب سوالات اہم ہو گئے تھے۔ کالرج ان ہی پر تنقید کی بنیاد رکھنا چاہتا ہے بلکہ وہ چکا ہے اور اب بتانا چاہتا ہے کہ یہ سب کیسے ہوا اور کیسے ہوتا ہے۔ لہذا یعنی مابعد الطبیعیات اور ادب کا رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔ اب سے لے کر دیکھنے اور پرکھنے میں فلسفہ کام دے گا۔ یہ ایک نیا قدم ہے جو تنقید کو بھی علم کے دائرے میں لا رہا ہے۔ شاعر کی فطرت کو جان کر اس کا ایک عام تصور بنایا جائے گا اور اس کے موافق ہر نئے شاعر کو دیکھا جائے گا۔ اگر وہ اس تصور کے قریب نہیں آتا تو وہ چاہیے

اصولوں کا کتنا ہی پابند کیوں نہ ہو اسے شاعر نہ کہا جائے گا۔ وہ زمانہ گمایا جب کہ ظاہر و میکانیکی پابندی سب کچھ تھی، اب روح کے آہنگ پر نظر کی جائے گی، اس کے حساب سے شاعر کی حیثیت کا تعین ہوگا۔

ظاہر ہے کہ اس عمل میں نقاد کی ہستی اور اس کی انفرادیت اہم مقام رکھے گی اسی لیے فطری طور پر کالرج کو اپنے ادبی تجربات کو ہی بیان کرنے سے کام چلنا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے ایک اسکول کے معلم کا ذکر کرتا ہے۔ انہوں نے اسے یہ سکھایا تھا کہ شاعری میں اپنی ایک الگ منطق ہوتی ہے جو سائنس کے اصولوں کی طرح مستحکم ہوتی ہے اس لیے ہر بڑے شاعر کے کلام میں ہر لفظ کے انتخاب اور مقام کا سبب دیا جاسکتا ہے۔ یہ معلم بے معنی فقروں، استعاروں، تاثرات وغیرہ کو بڑی بے رحمی سے ختم کیا کرتے تھے۔ ان کی ریس پر چل کر کالرج کو محسوس ہوا کہ قدما وہ چاہے کتنے کامل ہوں مگر وہ اس کے لیے اتنے معنی خیز نہیں ہو سکتے تھے جتنے کہ ہم عصر۔ چنانچہ مسٹر پاؤڈر کے سامنوں میں اسے ایک بڑی حقیقت دکھائی دی۔ وہ حقیقت ایک دوست ہی دوسرے دوست میں دیکھ سکتا ہے۔ پاؤڈر نے اس کو کیف کے عالم میں گم کر دیا مگر اس کی رائے کو ماننے والا تھا وہ ہی تھا۔ جب یہ محسوس ہوا کہ اس کے تمام ہم عصر کا مذاق پوپ کے مدرسے شاعری اور فرانسیسی کلاسیک کے موافق بنا تھا۔ اس مدرسے کی شاعری میں کالرج کو یہ دکھائی دیا کہ خوبی کا معیار بناوٹ ہے۔ اس کا موضوع تہذیب یا لوگوں کے اطوار ہیں، اس کی طرز محض اہلیات ہیں جن میں کوئی جھپتی ہوئی بات رقم کر دی جاتی ہے۔ خیالات اور طرز سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نثری باتوں کا ایک نئی بندھی شاعرانہ زبان میں ترجمہ کر دیا جاتا ہے۔ کالرج نے اس عالم میں پاؤڈر کی تعریف کی اور ایک بحث چھیڑی۔ اس بحث میں مخالفین نے قدما کی مثالیں پیش کیں مگر اس کے لیے قدما حق اور قدرت اور منطق اور زبان کے آفاقی قوانین سے زیادہ اہم نہ تھے۔ اس نے کوشش کی کہ اپنی رائوں کی بنیاد مستحکم فلسفی اصولوں پر رکھے اور انسان کے دماغ کی قوتوں سے بحث کرے اس طرح پر اس نے دو دیکھے قائم کیے ایک یہ کہ عمدہ شاعری وہ ہے جس کا لطف بار بار پڑھنے سے بڑھتا ہی جائے دوسرا یہ کہ جن اشعار میں الفاظ کو بدل دینے سے فرق نہیں پڑتا وہ بالکل بیکار ہوتے ہیں۔ اس طرح شاعر کا کلام جب ہی اہم ہو سکتا ہے جب کہ اس کے ساتھ دائمی جذبات وابستہ ہو جائیں۔ اسی بنا پر کالرج کہنے لگا کہ لٹن اور شیکسپیر جیسے شاعروں کے کلام میں اگر ایک لفظ اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے یا بدل دیا جائے تو پورے معنی ختم ہو جاتے

مسل ممکن ہوتا ہے وہاں بھی اور تھوڑا زور دیا کہتا ہے۔ یہ غامی طور پر زور دے چکے کو تمام جم میں سکت اور مردہ ہیں۔

”عکاسات کے پاس اور کوئی کام نہیں ہے سوائے اس کے کہ وہ سکت اور محسوس اشیاء سے یکے۔ عکاسات حافظہ کا ایک جز ہے۔ یہ زبان و مکان سے بالاتر ہو رہا ہے جب کہ وہ محسوسات سے اور تہریل ہو رہا ہے قوت ارادہ کے اس جز سے جس کو ہم انتخاب کہتے ہیں مگر عام حافظہ کے ساتھ عکاسات اپنے تمام سوکھنا چاہتا حاصل کرتا ہے۔“

ان گوروں پر جو یہ نفسیاتی تنقید نے بہت زور دیا ہے۔ اس نظر یہ میں الٹا کہ کے ہادی قند کے خلاف اور جڑوں کے روحانی ظنی کے موافق تمام زور دیا گئے عکاسات کی روح پر ہے۔ کاریج کے دور میں اس کی اہمیت زیادہ تر لطیفہ محسوسات پر ہے جب کہ تنقید کو زیادہ تر نفسیات پر مبنی کہا جاتا ہے اس کی نفسیاتی نقطہ نظر سے اہمیت کو سراہا جاتا ہے۔ تجل کے سلسلے میں یہ تعریف آخری نقطہ و نفس مگر ایک روحانی حقیقت کو روحانی الفاظ کا جامدہ دے دینے کی کامیاب کوشش ضرور ہے۔

’پانچ گرواؤں کے سب سے زیادہ اہم ابواب چودھویں سے لے کر تیسویں تک ہیں۔ ان میں نہ صرف شاعری میں تجل کے کوششوں کی طرف اشارے ہیں بلکہ جدید شاعری کے نفس پر ہر اور طرز و انداز پر وہ باتیں بھی ہیں جن کی قیمت ہائی ہے اور جو تنقید نگاری کا اچھا تجربہ ہیں۔ کاریج اپنی دوز و تھ سے دھوکے کے دور کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس دور میں اس کی دوز و تھ سے جو باتیں ہوئیں ان میں دوسو سو عام حے ایک دھوکہ جفوت جفوت کی نقل کر کے قاری کے ذہن کو حقیقت سے آشنا کرتا ہے۔ دوسری وہ طاقت جو تجل کے گروں کے ذریعہ حقیقت کو بدل کر رکھتی پیدا کرتا ہے۔ ایک قدرتی منظر میں سایہ اور نور جو پاؤں کی روشنی سے پیدا ہوتا ہے یہ شہرت و سطح ہے کہ دوزوں کو قوتوں کو گلابا جاسکتا ہے کہ وہ ہم آہنگ ہو جائیں۔ یہی تجربہ شاعری ہوئی۔ اسی کے مطابق دوز و تھ اور کاریج نے اگر بھی شاعری کو ایک نئی زندگی بخشنے کی کوشش کی۔ دوزوں نے اپنا کام پانچ انتہا پر۔ کاریج کا کام یہ ٹھہرا کہ وہ مافوق البشر حالات اور کردار اپنی تصویروں کے موضوع بنائے گا اور ان کو اس طرح نمایاں کرے گا کہ وہ قدرتی منظر میں ہوں۔ دوزوں کے ساتھ عام واقعات اور کردار کے گام اور ان پر تجل کی ایسی روشنی ڈالے گا کہ وہ مافوق البشر منظر ہوں۔ ان ہی مقاصد کے ماتحت دوزوں نے انھیں لکھیں جو ٹیپر کل پیلڈ نام کے محرمے میں شامل

ہیں۔ اگر بھی میں دوزوں سے گاؤں تک کے شاعر عجیب خیالات کو عام گریز کی میں انداز کرے ہیں مگر ان کے بعد کے تین لکھا میں مد سے کے شاعر عام خیالات کو بخوبی زبان میں پیش کرے ہیں۔ اول لکھ کر دکن کے لیے دل کی قربانی کرے ہیں آخر لکھ کر دکن زبان اور دل دوزوں کو دکھائے کے لیے طاریجے ہیں اس لیے کاریج کی توجہ پورے اور گرو پر مبنی جو قدرتی خیالات کو قدرتی زبان میں اور اس کرے تھے اور اس طرح دل اور دماغ میں آہنگ پیدا کرے تھے چنانچہ کاریج نے ان ہی کی عذری کی اور اپنی اس سلسلے میں کامیابی کی مثالیں انھیں کرتا ہے۔

”دوسرے باب میں اعلیٰ شاعروں کی پیدائشی پر بحث شروع ہوتی ہے دوز و تھ کی اوکھ مگر شاعری پر تہرہ ہوتا ہے اور شاعری میں کمال کا ذکر آتا ہے۔ یہاں بھی دھوکہ دہنہ کہیں کاریج تجل کی بہت اپنی رائے دیتا نظر آتا ہے۔ دوسرے باب میں ہے کہ تجل (Imagination) اور عکاسات (Fancy) دو مختلف چیزیں ہیں یا آخر لکھ کر اول لکھ کر کا نچا دوجہ ہے۔ سائن اول لکھ کر کی کاہنی آخر لکھ کر کی مثال ہیں۔ وہ خیال کرتا ہے کہ اگر ان دونوں کی مکمل تشریح ہو جائے تو فحش کی عام طور اور شاعری کی خاص طور پر مکمل تعریف ہو سکتی ہے اور ایسے اصول قائم کیے جاسکتے ہیں جو شاعری کی جانچنے میں ہمیشہ مفید ہوں۔ وہ بتاتا ہے کہ دوز و تھ نے اس سلسلے میں اہم کوشش کی ہے۔ دوز و تھ نے شاعروں اور بچوں کی تصویریں کھینچی ہیں جن کا راج تھا وہ جڑ شامل کر رہا جاتا ہے مگر اس اہم مقصد سے وہ فرائڈ کا نام لیتا ہے۔ اور اس ابواب میں تجل کی پانچوں باب سے لے کر تیسویں تک تمام نظموں کا جائزہ دیتا ہے۔ ”تجل کے سلسلے کی یہ سب

تجسیدی ہے۔ تجربہ باب کی سرخا (Imagination or Esplanative Power) ہے۔ مگر اس میں بھی موضوع پرانے سے وہ انکار ہی کرتا ہے اور آخر میں دوجھولے جیڑا رانف لکھ رہا ہے۔ ”دھوکہ تجل کی تعریف میں سب کچھ ٹھہرتے ہیں ان کا ترجمہ یہ ہے: ”تجل میں باور ابتدائی باطنی حکما ہوں۔ ابتدائی تجل کو میں زور طاقت حکما ہوں جو انسانی کچھ کا خاص محرک ہے۔ یہ محدود ذہن میں میں بالخصوص مافوق کی قوت فردی کا گیس ہے۔ مافوق تجل کی میں ابتدائی کی آزاد بازگشت حکما ہوں جو شعوری قوت ارادہ کے ساتھ دھوکہ ہے مگر بحر میں اپنی حرکت میں ابتدائی کی طرح ہے۔ یہ گشتیں گول میں لائے کے لیے جڑوں کو مل کرتا ہے، پھیلاتا ہے، برادر کرتا ہے۔ یہاں یہ

خودمانی کو گہری جذبات نگاری سے ملاتی ہے اور جب قدرتی اور مادی چیزوں کا استخراج کرتا ہے۔ یہ قدرت کائنات کے قہر میں برکتی ہے۔ اور ان کو مادی اور شاعر کی ذہنی کائنات سے ہم رنگی پر حاوی کر لیتی ہے۔

اس کے بعد وہ ان صفات کا تحریر کرتا ہے جن سے ایک پیدائشی شاعر کو پیدا ہوا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ شیعہ پیر کی سب سے پہلی نظم کی اس لیے مثال دیتا ہے کہ اس میں نغمہ ہے مگر غزلی تو نہیں، انجمنی طرح نمایاں ہیں۔ وہ چار مصرعے میں بتاتا ہے:

- (1) اشعار کے نظم کی لگائی۔ جس شخص کی روح میں ایک مخصوص ترنم ہو وہ چار شاعر نہیں ہو سکتا مگر نظم کا کیف بھی قوتی تجلی کا ایک جزو ہے اور یہ نوع میں اتحاد پیدا کرنے کی قوت کے ساتھ ساتھ اس کتاب سے ترجمہ اور ترنم حاصل کر سکتا ہے حالانکہ یہ کیف نہیں جاسکتا۔
- (2) موضوع کی شاعری کی عام لکھیہوں اور حالات سے دوری۔ ایک نئی دنیا تھی وہ جو مادی ہے جس کی ہر چیز چاروں کو دکھائی اور سنائی دیتی ہے۔
- (3) تصورات۔ یہ سچے شاعر کی اس وقت پہچان ہوتی ہیں جب کہ وہ ایک زوردار ہند ہے کے ماتحت ہوں یا مناسب خیالات کے جو جذبے سے ہم آہنگ ہوں یا جب شعریں میں اتحاد کا اثر قائم کر رہے ہوں یا جب کہ شاعر کی نظریات ان میں ایک انسانی اور ذہنی زندگی پیدا کر دے۔
- (4) خیالات کی گہرائی اور زور۔ کوئی شاعر بغیر بڑا لفظی ہوئے بڑا شاعر نہیں ہو سکتا کیوں کہ شاعری تمام علم کی خوشبو ہے، تمام خیالات کی احساسات کی زبان کی۔

اس کے بعد وہ جدید دور کے شاعر کا پیراویں اور سولہویں صدی کے شعراء سے مقابلہ کر کے خواہش ظاہر کرتا ہے کہ ایک بڑے شاعر کے لئے کی ضرورت ہے جو دونوں ادوار کے شاعروں کی صفات کا استخراج کر دے۔

ابواب سرور اور آثار مرصوف ترین اور اہم ترین ہیں۔ یہ دونوں ورقہ کے اس نظریے طرز اولاً پیر حاصل بحث ہیں جو دونوں ورقہ کے لیریکر، پیلڈز پر مقدمہ میں اعلیٰ لگی۔ شاعر زمانہ ان اور طرز کے موضوع پر نہیں آخری نقطہ سمجھا جاتا ہے مگر اس بحث کے سلسلے میں کارج ہر قسم کے اصول قائم کرتا ہے۔ دہائی تھی نظریاتی اور ملکی دونوں معنوں میں منظم ہو جاتی ہے۔ پہلے وہ دونوں ورقہ کے مقدمہ کی دل کھول کر تعریف کرتا ہے مگر ان نکات پر آتا ہے جن میں اسے دونوں ورقہ سے سخت اختلاف ہے۔ پہلی بات جو دونوں ورقہ سے ملتا ہے وہ یہ ہے کہ شاعری کی

ہو نہیں۔ یہ بتانے کے بعد کارج اصولوں کی طرف جاتا ہے اور نئے اہم سوال اٹھاتا ہے۔ ایک شعر کیا ہے؟ دوسرا شاعری کیا ہے؟ اور تیسرا شاعر کیا ہے؟ پہلے سوال کے جواب میں وہ بتاتا ہے کہ شعر یا نظم میں مواد ہی ہوتا ہے جو شعر میں صرف فرق یہ ہوتا ہے کہ اس میں وزن و قافیہ وغیرہ کے ذریعہ دوسری اثر پیدا ہوتا ہے جو شعر سے مخصوص ہے یہ ظاہر کی خصوصیت ہے جو نظم میں ملتی ہے۔ نظم کی تعریف وہ یوں کرتا ہے:

”نظم انتظام و آرائی کی وہ قسم ہے جو علم کے حقدار ہوتی ہے کہیں کہیں کا مقصد حقیقت نہیں بلکہ لطف اندوزی ہوتا ہے۔ اس کی اختیاری صفت یہ ہوتی ہے کہ یہ اپنے مکمل اثر سے ایک کیف پیدا کرتی ہے جو اس کے ایک ایک حصوں کے کیف کا مجموعہ ہوتا ہے۔“

”بتاتا ہے کہ تمام زبانوں کے فقہوں نے ان لفظوں کو جی نہیں کہا جن میں تاثرات کا ایک نہ ہو۔ محض یہاں تک شعر سے شاعری نہیں ہوتی بلکہ ایک لطف انگیز رفتار سے جو شعر کے صاحب کی چال کی طرح ہو جس کو شعر والوں نے اپنی طاقت کا نشان بنایا تھا یعنی یہ محسوس ہو کہ ایک طاقت رک رک کر قوت حاصل کر رہی ہے اور بڑھ رہی ہے۔ شعر کی بحث کے بعد شاعری کی تعریف پر آتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ بتاتا ہے کہ اس نے جو کچھ تجل اور عا کات کے سلسلے میں کہا ہے اس میں شاعری کی تعریف آجاتی ہے۔ مگر شاعری کیا ہے اور شاعر کیا ہے ایک ہی سوال ہوا۔ شاعر کی تعریف یوں ہوتی ہے:

”شاعر اپنی جتنی حالت میں انسان کی پوری روح کو حرکت میں لاتا ہے اور اس روح کی لطف طاقتوں کی ایک دھڑکی کی قیمت اور وقت کے مطابق ترتیب دیتا ہے۔“ ایک اتحاد ایک ہو سکتا ہے جو ملتا ہے اور ملتا ہے ہر چیز کو شعر کی میں اس ہاں کہ طاقت سے جس کو شعری طور پر میں تجل کہتا ہوں۔ یہ طاقت پہلے تو ہم اور ادارہ سے ہے حرکت میں آتی ہے اور ان کے غیر شعری قہر میں رہتی ہے اور لطف چیزوں میں تضاد اور توازن کی صحت میں نمایاں ہوتی ہے۔ پہلی کو شعری ہے، مگر مگر عا ہے، خیالی کو شعور سے نرہ لگائے ہوئے سے ہوئے کے اثر کو شعور سے عام جذبات سے زیادہ عا کو شعور سے زیادہ حیران کرتی ہے، قوت فیصلہ اور

شاعروں کے عمل سے یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری کی زبان بشر کی زبان سے مختلف ہوتی چاہے۔
 محمد ویدہ سوال اٹھاتا ہے کہ روز درودھ کا ان سب طلبہ باتوں سے اصل مقصد کیا ہے؟ اور روز درودھ
 کے نظریے کی تہہ تک پہنچا ہوا یہ بتاتا ہے کہ روز درودھ اصل میں رائج الوقت شاعری کے مطابق
 انداز سے پریشان ہو کر سب زبان کی تلاش میں ضرورت سے زیادہ دور گلیں کیا اور مبالغہ آمیز
 الفاظ استعمال کر گیا۔ شاعری کی زبان کا کمال یہی ہے کہ وہ روز مرہ کی زبان کے قریب ترین
 آجائے مگر اس زبان کو دیکھتا ہوں سے وابستہ کرتا غلط راہ پر گلیں چلتا ہے۔ محمد ویدہ اعلیٰ ترین قدردانی
 زبان کی مثالیں قائم پڑے مگر بڑی شاعروں کے کلام سے دیتا ہے۔ مثالوں کے آخر میں
 روز درودھ کی بہترین نظمیں لٹائی جاتی ہیں اور سچے ل شاعری کی وہ مثال چھریں ہیں۔ سب روز درودھ
 کی شاعری اس کا خاص موضوع ہو جاتی ہے۔ اس کی خاموشی اور خوبیوں کی تفصیل روز درودھ پر
 تنقید کا آخری حرف ہیں۔ آخر میں روز درودھ کی خصوصیات اور اثر ادا کی قوت تجھل کی وضاحت
 ہے اور روز درودھ کو مگر بڑی شاعروں میں پانچواں مقام دیا جاتا ہے۔ یہاں سب ہم سب کی تنقید
 نگاری میں شاہکار ہیں۔ تنقید کے دونوں کام یعنی اصول کی وضاحت اور افراد کی خصوصیات کا
 قیاس یہاں اس کمال سے پورے ہیں کہ ان سے آگے جانا مشکل ہے۔

(2)

اس تصنیف کے مطالعہ سے روزانہ کا ایک تصور قائم ہوتا ہے جس کی کارکردگی وضاحت تو
 کہیں نہیں کرتا مگر اس کی اہم ترین مثال وہ خود ہو جاتا ہے۔ روزانہ کا وہی ہو سکتا ہے جو نظری
 طور پر شاعری یا ادب سے اہم ایک ہو۔ قدامت کے کلام سے واقفیت اور ان کے اصولوں کو جاننا
 کوئی چیز نہیں ہے۔ اچھے جن استاد کا رواج ذکر کرتا ہے وہ شاعر نہ تھے مگر ان میں شاعری سے
 اثر لینے کی اہلیت تو تھی ضرور تھی۔ مگر رواج خود اس قوت میں ان سے آگے بڑھ گیا۔ کہیں کہ وہ
 شاعرانہ فطرت یا قوت نہیں رکھتا ہے۔ یہاں ہی قوت اسے قدامت سے زیادہ اہم اپنے زمانے
 والے شاعروں کو بھڑکانے پر مجبور کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سچ شعور کمرے ہی شروع ہوتا ہے اور
 کمرے کے بھی ان لوگوں سے جن سے ہم قریب ترین ہوں۔ اچھے برے کی تیز کمی کسی پیدائشی
 صلاحیت ہی سے قطع رکھتی ہے جو ماحول کے اثرات سے ترقی کرتی جاتی ہے۔ فطرت کے سوا
 اور کسی کا آجہ جو کا رواج کو بھائی میں شاعروں سے بظاہر ان کم اہم شاعروں کی طرف لایا جو
 قدرتی اہلیت کو قدرتی انداز میں کر رہے تھے۔ اس سناٹے میں اگر ہم یہ کہیں کہ فطرت بھی شاعری

زبان واقعاتی زندگی کے لوگوں کی بات جیت مہتا چاہے۔ کار راج کا امتزاج یہ ہے کہ اہل یہ
 اصول کچھ خاص اقسام شاعری پر ہی ماکہ ہو سکتا ہے۔ درمیان میں شاعری پر بھی ایک خاص
 معنوں میں عام ہو سکتا ہے اور ہم یہ اصول ہے کار ہی ہے۔ روز درودھ نے یہ بتایا ہے کہ اس
 نے دیہاتی زندگی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ کار راج دیہاتی زندگی کے شاعری میں اثرات کا
 جائزہ لے کر یہ کہتا ہے۔ روز درودھ نے ان اثرات میں سے کسی کو پیش نظر نہیں رکھا تھا۔ روزوں
 درودھ دیہاتی زندگی کو پیش کرنے کا مقصد یہ بتایا ہے کہ دیہاتی لوگوں میں انسانی جذبات
 بہترین طریقہ پر پائے جاتے ہیں اور بہترین زبان میں انما ہوتے ہیں کہ ان لوگوں میں
 انسانی جذبات نہایت مادہ طریقہ پر ملتے ہیں اور زیادہ انہی طرح سمجھے جاسکتے ہیں۔ کار راج،
 روز درودھ کی نظموں کا نام لے کر کہتا ہے کہ ان میں جزا اور ہیں وہ دیہاتی نہیں کہے جاسکتے۔ مگر
 طویل وضاحت کے بعد اس نتیجے پہ پہنچتا ہے کہ واسطہ کے مطابق شاعری میں چیزوں سے قطع
 رکھتی ہے اس لیے اس میں جو گول آتے ہیں وہ اپنی سب قوتی اور مقامی خصوصیات کو چھوڑ کر عام
 انسانی فطرت کے نمائندہ ہو جاتے ہیں۔ مگر وہ روز درودھ کی بہترین نظموں سے مثال دے کر
 یہ ثابت کرتا ہے کہ ان میں یہی ہوتا ہے اور ان نظموں کی مثال دے کر جن میں یہ نہیں ہوتا ہے ان
 کی کمزوری واضح کرتا ہے۔ مگر وہ روز درودھ کا وہ جملہ لیتا ہے جس میں روز درودھ نے دیہاتی
 زندگی کی زبان کی عظمت قریب کی ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ دیہاتی زبان میں سے اگر دیہاتی پن نکال
 دیا جائے گا تو وہ شریف لوگوں کی زبان ہو جائے گی مگر دیہاتی زبان پر زور دے کے کیا سمجھی؟
 وہ یہ بھی واضح کرتا ہے کہ دیہاتیوں کا ذہن بہت بہت ہوتا ہے اور ان کی زبان ہے ربط ہوتی
 ہے ان کی زبان کا تہذیب یافتہ کے سلسلے میں اہم فیصلہ ہے۔ روز درودھ نے دیہاتیوں
 کے زبان کے سلسلے میں بہت سی باتیں کہی ہیں۔ کار راج ہر ایک کا جواب دیتا ہے اور آخر میں
 روز درودھ کی تمام بحث کو یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ صاف ہے کہ شاعری کی زبان عام
 ذہین شریف آدمی کی زبان مہتا چاہے۔ اس سلسلے میں ان الفاظ پر بھی متعلق بحث ہوتی ہے جو
 روز درودھ نے استعمال کیے ہیں مگر سب کا نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ روز درودھ غلطی پر ہے اور جو کچھ
 کار راج کہتا ہے وہ واقعی طور پر اہم ہے۔ مگر وہ اس درودھ کا یہ جملہ کہ شاعری اور بشر کی زبان میں
 کوئی ضروری فرق نہیں ہے در بحث آتا ہے۔ جملے کے خاص الفاظ کے معنوں پر بحث کے بعد
 کار راج عرض کے دو جملوں کے اثر و اثر کی شاعری میں ضرورت اور ہر جملہ قوام اور دور کے

سورتوں تک پہنچنے کا اور علم پیدا کرے گا۔

کو مانا جیسا کہ اس کی تعریف سے نمایاں ہے۔۔۔ دہلاؤں درخت، ٹٹلی اور ٹٹس بھی اسی کے قافلے

کینا اور ایک قوت کشف پر رکھتا ہے۔

تقریبات کو آگے بڑھاؤ اور جد چڑھاؤ ضروری تھا۔ عجز کی کارہول محض سیکائی عجز کی تک نہیں رہ

کارِ جِ تنہید کو ادب کی تحقیق سے متعلق استدلال اور محاکمہ کی سائنس تصور کرتا ہے اس لیے اس کے نظام فکر میں طریق کار (Method) کو بہت زیادہ اہمیت ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طریق کار مختلف اشیاء کو ایک وحدت میں پروتا ہے اور انسانی ذہن کے مختلف تاثرات و تصورات کو ایک شکل کی صورت میں ڈھالتا ہے اس کے متعلق وہ ایک مبالغہ آلود بیان یوں دیتا ہے:

میں ہے جسے ہم طرہی کار کہتے ہیں۔"

1. وحدت کا حصول عقل انسانی کا مقصد و مآب ہے۔“

2. "انسانی خیالات و احساسات کا بنیادی مقصد وحدت کا حصول ہے۔"

217

(تفصیل)

(کامیک اور روایتی عرب: علی چاہو، تاثیر: رائس گلہ (الہیہ) لپیٹ، جیم ہور، ویلی)

جمالِ انسانی مسائل

کارِ انصاف و حسن کے مسائل سے درگزر کر کے حسن کے مسئلے پر بحث کرتا ہے اور حسن و صدفات کے متضاد سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حسن:

”صدفات کا عکس تصویر کی ہے۔“

اس کی نظر میں حسن، صدفات اور احساس یعنی دماغ اور دل کے باہین طائف کی حیثیت رکھتا ہے اور انسانی روح اور روحِ فلوت کے مابین خوش راہ و یواز کی تصویر ہوتا ہے۔ وہ حیرت انگیز طبع (Schiller) سے اتفاق کرتے ہوئے زندگی اور ہیئت کے اتحاد میں حسن کا جوہر دیکھتا ہے۔ کارِ انصاف بھی انسانی حسن کے لیے ذوالاطلاطونی اصطلاحات مثلاً حسنِ مادہ اور انصافِ عموماً یا خوبی اور پاکیزگی کے حسن کی بات بھی کرتا ہے۔ اگر اوقات وہ حقد میں کے نظریہ قوانین کو دہراتا ہے، انصاف میں وحدت کو حسن سمجھتا ہے۔ گانف کے نظریہ حسن سے اتفاق کرتے ہوئے وہ حسن کو فوری سرمت (Immediate Pleasure) کے اطلاق کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ گانف کی جس اصطلاح کا ترجمہ کارِ انصاف نے فوری سرمت کیا ہے اس کے معنی ہمارے ہیں۔ گانف کی اصطلاح کا مطلب یہ ہے کہ جمالِ انسانی سرمت کے حصول میں ہمارے اور مروض حسن کے درمیان کوئی اور شے (ذاتی فحش یا افادہ) مائل نہیں ہونا چاہیے۔

احساسِ ترفع (Sublimity)

کارِ انصاف احساسِ ترفع کو دماغی احساس تصور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیاء محسوس (Objects of Sense) اپنے طور پر ترفع کی حامل نہیں ہوتیں۔ ان میں ترفع کی کیفیت محض اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ کسی خیال کی علامت بن جائیں۔ مثال کے طور پر داناؤں کا پتہ طور پر خوبصورت چیز ہوتا ہے مگر اس میں ترفع اس وقت پیدا ہوگا جب وہ ہمیں ابدیت کی یاد دلائے۔ ایک اور جگہ ترفع کے حلقہ خیال کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

”ترفع نیز کل میں ہوتا ہے اور داناؤں میں بلکہ دوتاؤں میں ہے اس وحدت کا جو لامحدود ہے کنارہ اور جو وحدت کلی ہو یعنی ایک مجموعی تکمیل“

(total completeness)

جو کہ انسانی فلسفہ کے زیرِ اثر کارِ انصاف و ابدیت میں ایک گہرا ربط تلاش کر لیتا ہے۔

مشرق بہر کی بنیاد انسانی فلوت ہونی چاہیے کہ انسانی ذہن کے جوہر سے ہی طریق کار و روش (Epistemology) کیا ہوتا ہے۔ کارِ انصاف جس طرح ہے۔ بنیاد کی تلاش میں تفسیر اور فلسفہ (Epistemology) کے درمیان منہ لانا نکھرتا ہے۔ اس کی یہ نگاہیں دور و افقوں کا نتیجہ ہے۔ کلکی روایت اگر برتری جوہر انسانی کی ہے اور دوسری جوہر انسانی فلسفہ کی جوہر انسانی کی جس کے مطابق انسانی ذہن بنیاد ہی دینا ہے اثرات قبول کرتا رہتا ہے اور طائرہ خیال کے تقاضوں کے مطابق وہ اثرات مختلف رنگینوں کی صورت میں سرخڑا نکھرتا ہے۔ بنیاد انسانی فلسفہ کے مطابق انسانی ذہن کو انسانی طور پر اثرات قبول کرنے اور سرخڑا نکھرتا ہونے کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ وہ اسے اپنی پختگی کی حقیقت معلوم نہیں کرتا ہے۔ اس فلسفہ کے مطابق غرضی فلوت کی انسانی عقل و شعور کے ساتھ کامل یکجہت ہے۔ انسانی وجود و علم اور صدفات کے متضاد ہے۔ نفس انسان اور فلوت کے باہین طائف کی حیثیت رکھتا ہے۔ یعنی وہ انسانی ذہن کو فلوت کے خواہش کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔

بہر ایں کارِ انصاف نے یہ خیال ظاہر کیا کہ وہ شعور کی سرمت بخش ملاجیت کے مطابق اس کی قدر سمجھ کر رہا ہے۔ بنیاد انسانی اثر کی بات کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شعور:

”ہماری مناسبتیں ہمیں تحریر کیا ہوت ہیں۔ ہمارے منہ میں مناسبتیں کی ساری ملاجیتیں۔“

اس قسم کے نفسیاتی خاکوں کو کارِ انصاف نے تفصیل کے ساتھ بھی پیش نہیں کیا۔ تاہم اس نے روحِ انسانی کی ملاجیتوں کو اس سے لے کر عقل تک مختلف درجات میں ترتیب دیا اور دماغی شعور کی تخلید اور شعور کے فرق کو واضح کر کے ہمیں سپار قدر دیا۔ کارِ انصاف نے جوہر انسانی کو ایک تخلید (Schelling) سے تصورات مستعار لیے اور فلسفہ میں بنیاد پر عقل اور مفصل (انسانی ذہن) اور غرضی فلوت (کی یکجہت کو ثابت کیا۔ وہ قوتِ تخلید کو درجوں میں تقسیم کرتا ہے: اولیٰ تخلید (Primary Imagination) اور ثانیٰ تخلید (Secondary Imagination)۔ اولیٰ تخلید انسانی ذہن کی در قوت ہے جس کے ذریعہ وہ حسیاتی اور اس کا حاصل کرتا ہے۔ یہ قوت لاشعوری ہے۔ ثانیٰ تخلید اولیٰ تخلید کے ساتھ متعلق ہوتے ہوئے بھی شعوری قوت اور اس سے ہم آہنگ ہے۔ یہ قوت اولیٰ تخلید کے ذریعے حاصل شدہ اثرات کو نئے مرکبات میں پیش کر کے نئی تخلیقات کا موجب بنتی ہے۔

شمار کا ڈھائی کے ٹکڑے میں کرتا ہے اور اس کی اہمیت کیا ہے؟

۲۔ خدیوہ کی آنسوؤں سے چہرہ روشن ہوئی ہے۔

3. دہلی پشیم کا کیا اثر ہے؟

کارج کے نفاذ اگر مٹا، انصاف ایک دوسرے میں ہو جائے ہیں کوہا یہ ایک حمی
جہاں مطلق ہے جس میں ہر مفراہی ضد کے ساتھ ایک نثر کی کج کلام رہا ہے۔

شاعر اور اس کی صلاحیتیں

کارِ جِ شاعر کے لیے ہے پناہ صلاہتوں کا حال ہوتا ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی عظیم شاعر میں جو اس پنہا بہت قدرت لاری، انسانی ضم شعور اور نیکوئی کے جوہر ہوتا ہے۔ اس کا یہ بھی تقاضا ہے کہ شاعر کو داخلی کردار کا حال ہوتا چاہیے اور یہ ظاہر نہ کیے۔ پہلے اسے فلسفیانہ بھی ہونا چاہیے۔ کارِ جِ کے نزدیک یہاں شاعر ذہنی احساسات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ شخص جو احساسات کو سمجھ سکتا ہے اور ہر عظیم شاعر میں ہو سکتا۔ وہ شاعر سے بھی چاہتا ہے کہ وہ سائنسی طرز سے لگاؤ ہو۔ کارِ جِ آخری ذہن (Genius) کو سرشاری و غیر ذہنی (Impersonal) سمجھتا ہے جو ساری کامنات کو خود میں سمیٹ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ ہونا شاعر میں کسی داخلی تقاضے اور ذاتی دلچسپی یا غرض کی بنا پر اشتیاق پیدا نہ ہوتا۔ کارِ جِ کہتا ہے کہ:

”خیر اکی وزنی دیکھنے کے لیے جیسا کہ اس نیا مکان کا نمونہ ہے وہ اس کے کسی نمونوں ذات سے مراد نہیں کر سکتا۔ تو اس نے کہہ دیا ہے جو ان نمونوں کے چھوڑا ہے۔“

کارِ حج، چھپیڑ کی ابتدائی ٹھہروں میں آخری وزنی کی کارفرمائی اس لیے دیکھ کر کہ ان میں "ایسے مومنومات کا انتخاب جہ شاعر کے فنی حالات اور اس کی ذاتی زندگی سے بالکل مجھدہ ہیں۔" گویا چھپیڑ جن احسانات کی تصویر کشی و تجزیہ کرتا ہے ان میں اس کے اپنے احسانات شامل نہیں ہوئے۔

کارل پاپر (Impersonal Observer) اور باشعور فن کار
 ماننے کے ساتھ اسے ایک مکمل انسان بھی قرار دیتا ہے اور اس لیے اس کے لاشعوری عمل کا بھی
 فائدہ ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

وہ بنیادیں قائم کرتا ہے کہ یہ مالی ادب محض ہے اور سچی رو، انوی ادب لاکھود کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ اس خیال کے تحت وہ مالی ادب میں ترغیب کی ضرورت سے منکر ہے البتہ۔

ذوق سليم (Taste)

دورن سے ہم نے کلاسیک کا خیال ہے کہ درجہ سرت، ڈیم کے احساس کا نام نہیں ہے بلکہ "سورخو شاہ" کے عقلی انداز کا حامل نام ہے۔ "یہ انداز سرت ڈیم کے احساس کے ساتھ شامل ہو کر دورن ڈیم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ دورن کی تربیت کے سلسلے میں وہ انداز میں مصلحت کے قصورات سے متشنع نظر آتا ہے۔ کلاسیک، ریٹولوس (Rhetorics) کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے کہ کلاسیک شاہ کا دورن ڈیم کے اندام کے مصلحتوں اور مشق زنیات کے مطالعے سے دورن ڈیم کی تربیت ممکن ہے بشرطیکہ یہ مطالعہ دور علم و ادب کا ذوق بن جائے۔ بہالوقت دورن ڈیم کو محض احساس کے باطنی ایک دور و پیمانہ سمجھنا قصور کا ہے۔ یہی خیال دورن ڈیم کے بارے میں بھی غلط کر رہا ہے۔ اس طرح دورن ڈیم کا عمل ٹکڑے کے عمل کے مترادف ہو جاتا ہے۔ اس کے خیال میں دورن ڈیم کسی متناظر کو بیان کی زلفت بخلتا ہے اور اگر یہ قصور اس کی تجسیم کی حقیقی صورت میں پیش کرتا ہے کلاسیک کی ماہے میں دورن ڈیم کے قرائن میں ہمہ گیر پس منظر کے درامی ذرائع بھی سمیٹ کر رکھ کر ہولک بھی انسانی ہی طرح میں سمیٹ کر رکھ کر لیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص دوروں کے لیے دورن کے قرائن میں مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کلاسیک کی طرح کلاسیک دورن بھی دورن کے عاکسوں اور اتفاقیات کے عاکسوں میں تجریر کرتا ہے۔ دورن کے سلسلے میں ہر شخص دورن کے مطابق عاکس کرتا ہے اور دوروں سے یہ ذرائع کرتا ہے کہ دور اس کے عاکسوں کو تسلیم کر لیں۔ یہی اتفاقیات کے عاکس کے دور قرائن لازمی ہوئے ہیں جس میں ہر آسانی کی سبب یہ ہر شخص ہمہ نواز باسکتا نہیں جس طرح ہر شخص ہر قرائن میں ہوتا ہے۔

عالمات کے مختلف اس قسم کے چند قصورات کلاسیک کے یہاں کسی میں متعاطیاتی فکر کا سراغ نہیں دیتے۔ شاعری کے بارے میں احساس کے نظریات زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں کلاسیک نے ایک نگاہ گرہ چکایا اور اس کے حوالے سے شاعر اور اس کی صلاحیتوں کے بارے میں، فن، پارے کے بارے میں اور قادی پر شعر کے پاڑ کے بارے میں ایسے خیالات کا مکمل بیان کیا۔ اس کے نظریات تحت مختلف فرہنگوں کے مسائل کا جواب دیتے ہیں۔

- قوتوں سے قدری طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ قوت اختراع اور تخلیقہ کا کام تصورات کو تخلیق کرنا اور مختلف انواع و اقسام کی ایک وحدت میں کرنا ہے۔ اس کے برخلاف استعداد اور تصور وہ اشیا کو محسوس کیا کر دینے پر انکشاف کرتی ہیں۔ اختراع فطری اور استعداد انکشافی ہے ہوتی ہے۔ کلاسیک کے تصورات کے متعلق ایک بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اس کے یہاں قوت اختراع اور تخلیقہ کا تصور ماورائی ظنی سے آیا اور تصور وہ استعداد کا تصور تجربی اور فطری ہے تصوراتی نفسیات کے حوالے سے۔
- کلاسیک کا خیال ہے کہ تخلیقہ صدید بذیل تصورات کو تخلیق کر کے ایک ترکیب میں بذحالہ پیدا ہے۔
1. یکسانیت اور امتیاز کا تضاد، جس کے باعث قادی سرور و تہذیب کی شناخت کر لیتا ہے۔
2. عمومی اور خصوصی کا تضاد، جس کے سبب کوئی خاص شے کسی عمومی خیال کے انکشاف کا رابطہ بنتی ہے۔

3. خیال (idea) اور خیال (image) کا تضاد، کہ اس طرح کسی شخص کو خیال کے ذریعے کسی خیال کا انکشاف ہوتا ہے۔

4. باطن اور حیران کن کا تضاد، کہ باطن شاعری میں باطنی عنصر کی شناخت اور حیران کن عنصر کی تاثری، دونوں ہی سرشت انگریز ہوتے ہیں۔

5. معمول سے زیادہ جدید اور معمول سے زیادہ۔ کام کا تضاد، جس کے باعث تخلیق قوت ایک خاص ہیئت اختیار کرتی ہے۔

6. فطری اور مصنوعی کا تضاد، جس کے سبب فطرت فن سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ مگر کلاسیک کا خیال ہے کہ اس کے باوجود تخلیقہ فن کو فطرت کے اور اسلوب کو مواد کے تابع رکھتی ہے۔ کلاسیک کا کہنا ہے کہ تخلیقہ شاعری کا جسم ہے، تصور وہ اس کا لباس ہے۔ ترکیب اس کی زندگی ہے اور تخلیقہ اس کی روح ہے جو ان سب اجزاء کی ترکیب سے گوش وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔

شاعری اور شاعر

بالمعمول کلاسیک شاعر اور شاعری میں تفریق کرنے کو تیار نہیں ہے۔ اس کا خیال شاید یہ ہے کہ اگر وہ شاعر کے شعری عمل کی وضاحت کر دے تو شاعری کی تعریف بھی اس میں شامل ہوگی۔ اس کا کہنا ہے کہ ”نظم کی عمومی و امتیازی خصوصیت شعری اختراع سے وجود پاتی ہے۔“ گویا شاعری کی صحیح تعریف اس وقت ممکن ہے جب کہ یہ بتایا جائے کہ شاعری کی امتیازی خصوصیت

”شعوری عمل میں بھی وہی اختراع کارفرما ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ لا شعور

اختراعی ذہن کی ایک اختراعی قوت ہے۔“

گویا کلاسیک کے نزدیک شاعر شعوری و لا شعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے۔ وہ شاعر کو شاعریت حاصل کرتی قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر غیر معمولی حالت اضطراب میں شمر کرنا ہے۔ لیکن نہیں وہ شاعر کی بنیادی خصوصیت کا بھی قائل ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”شاعر وہ ہے جو بچپن کی سادگی کو بولندگی قوتوں سے لایستہ کرتا ہے۔“ اس طرح کلاسیک کے نزدیک شاعر محض استعداد ہوتا ہے۔ وہ ظنی بھی ہوتا ہے اور بچہ بھی۔ اس کا عمل شعوری بھی ہوتا ہے اور لا شعوری بھی۔ وہ فن کار بھی ہوتا ہے اور چھپاتی بھی۔ کلاسیک خود کو غیر معمولی عقل اور غیر معمولی جذبات کی وحدت تصور کرتا تھا اور وہ ذرا فرقہ کے پار سے نہیں بھی اس کا خیال تھا کہ اس میں ظنی اور جذباتی انسان دونوں یکجا ہیں۔

قوت تخلیقہ (Imagination)

کلاسیک کے نزدیک شاعر کی امتیازی خصوصیت اس کی تخلیقہ ہوتی ہے جو ایک تخلیقی قوت ہے۔ یہ قوت اپنے بنیادی اور اولین انکشاف میں ترکیب ہوتی ہے مگر یہ اشیا میں امتیازات بھی قائم کرتی ہے۔ اس طرح کلاسیک تخلیقہ کو ترکیب اور تجربی دونوں صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک اولین تخلیقہ کو روحانی کے بے معنی حتی تاثرات کو مطہر ملاحظہ کرتی ہے۔ ثانوی تخلیقہ اسی قوت کا شعوری پرتو ہے، مگر وہ شعوری قوت ہوتے ہوئے بھی اولین تخلیقہ سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہوتی۔ کلاسیک کا خیال ہے کہ تخلیقہ اشیا کو ہم مربوط کرتی ہے اور ہمارے تصورات پر حاوی ہوتی ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو ذات کو غیر ذات میں تبدیل کر دیتی ہے۔

”ہر شے میں تبدیل ہو جاتا، ہر شے اپنی حقیقت کو فرور کھتا، دریا بہا اور

ظلمے میں خدا کے وجود کا احساس دلاتا۔“ یہ تخلیقہ کا کام ہے۔

تخلیقہ، عقل اور جذبہ کے درمیان طاقت کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول کلاسیک یہ قوت امکان کو حقیقت میں اور جبر کو وجود میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کلاسیک شاعر کی قوت اختراع کو تخلیقہ کے مترادف سمجھتا ہے۔ وہ تخلیقہ اور قوت اختراع کو تصور اور قوت استعداد سے بڑتر قوت قرار دیتا ہے۔ یہ باتیں میں ایک دوسرے کی ضمیمے ہیں۔ اختراع کو استعداد کی اور تخلیقہ کو تصور کی ضرورت ہوتی ہے تاہم اختراع اور تخلیقہ کی قوتیں استعداد اور تصور کی

شعری اختراع کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اختراعی قوت نظم کے جذبات و خیالات کو سہارا دیتی ہے۔ اور ان میں ترمیم بھی کرتی ہے جس میں شاعر کی شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود اکثر کالرج ماہیت شعر کو شاعر سے علیحدہ بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

جرمن فلسفیوں کی طرح کالرج شاعری کی اصطلاح کو تمام فنون پر منطبق کرتا ہے اور اکثر زندگی کی ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کو شاعری گردانتا ہے۔ وہ مارٹن لوتھر کو عظیم شاعر کا درجہ دیتا ہے کہ اس کے اعمال و افعال شاعری کا درجہ رکھتے تھے گو وہ خود شعر نہیں کہتا تھا۔ وہ موسیقی کو کائنات کی شاعری اور مصوری کو آنکھوں کی شاعری کہتا ہے اور تمام فنون کو گوشتی شاعری کا لقب دیتا ہے۔ گو کالرج نے شاعری اور دیگر فنون میں یکسانیت کی تلاش نہیں کی تاہم جرمن فلسفیوں کے تتبع میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ یونان کی کلاسیکی شاعری یونانی عبادت گاہوں کے مناس ہے جب کہ رومانوی شاعری کا تعلق فنِ تعمیر کے مانند ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ جدید رومانوی شاعری اور مصوری پس منظر میں تفصیل پیش کرتی ہے جب کہ نثاۃ ثانیہ کے عہد کی شاعری اور مصوری پوری وحدت کے حسن اور آہنگ کا عکاسی کرتی ہے۔ اس کی اس قسم کی آرا سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تمام فنون کے ربط اور ان میں مضمر طرز احساس کی یکسانیت کا قائل ہے مگر اس نے ان کے آپس کے رشتوں اور امتیازات پر تفصیلاً کوئی بحث نہیں کی ہے۔

کالرج شاعری کو بولنے والی زبان کا فن کہتا ہے۔ وہ شاعری کو اس کے مقصد اور عمل کی مناسبت سے سانس اور اخلاقیات سے نمیز کرتا ہے۔ وہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی قرار دیتا ہے۔ یہ مسرت فوری ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں کوئی افادی یا عملی پہلو شامل نہیں ہوتا۔ شاعر کو مسرت کے حصول کو ہی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اسے خوبی اور افادے پر برا و راست نظر نہیں رکھنی چاہیے۔ شاعر محض مسرت کے ذریعے ہی خوبی یا افادے کو منجھائے نظر بنا سکتا ہے۔ مسرت کے عنصر پر زور دینے سے باوجود ایسا مظلوم ہوتا ہے کہ کالرج اخلاقی تعصبات سے چمٹکا رہا نہیں پاسکا ہے۔ اس کے یہاں مسرت بالآخر خوبی یا افادے کے حصول کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

شاعری، جذبات اور شعری زبان

کالرج کے نزدیک شاعری میں جذبہ لازمی ہے۔ مگر پھر جذبہ محاسن کلام کے لیے بھی ضروری ہے۔ کالرج مناجات بھائی کو جذبہ کی تخلیق سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ”شدید جذبہ کی

زبان عام بول چال کی زبان سے زیادہ با وزن ہوتی ہے۔“ اور ان و بجز خود جذبہ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ کالرج کا خیال ہے کہ زندگی کی بڑھتی ہوئی یکسانیت کے باعث شدید جذبات اور شدت بیان میں کمی ہوتی جاتی ہے۔ وہ دروازہ درجہ کے اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ انفرادی صدی کی شعری زبان جذبات کی نظری زبان کی سطح سے گزر کر محض صنعت کاری اور مرصع کاری کی پر تصنع زبان بن گئی تھی۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ دروازہ درجہ کے اس نظریہ کو رد کرتا ہے کہ دیہاتوں کی زندگی مثالی زندگی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود جب کالرج خود زبان کے ارتقا کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے تو وہ بھی اسی قسم کی بات کرتا ہے۔ کالرج کا خیال ہے کہ ہر زبان میں ہر لفظ جذبہ کی تخلیق ہے اور اسی لیے پرانی زبانیں شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔

کالرج کی اس بات میں تضاد نظر آتا ہے کہ وہ شعری زبان کے بارے میں تو جذباتی نظریہ پیش کرتا ہے مگر شاعر سے غیر ذاتی اور معروضی مشاہدے کی توقع رکھتا ہے۔ شاید کالرج شعری جذبہ کو عام جذبے سے نمیز کرتا ہے اور جذبہ کو شعر کے لیے بنیادی لازمہ قرار دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ یہ کہنا چاہتا ہو کہ جذبے کے شدید اظہار کی صورت میں انفرادیت ختم ہو جاتی ہے۔

شاعری، نظم اور نثر

کالرج شاعری کو محض نظم کوئی سے نمیز کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ وزن کے بغیر بھی عظیم ترین شاعری ممکن ہے مثلاً افلاطون کے مکالمے یا انجیل مقدس۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو نثری شاعری کو عام نثر سے نمیز کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کالرج وضاحت سے کوئی بات نہیں کرتا۔ اس کا خیال ہے کہ محض قوت ایجاد و اختراع کسی ادب پارے کو شاعری کے حدود میں لانے کے لیے کافی نہیں۔ ”اگر ایسا ہوتا تو سوکٹ کی (Gulliver's Travels) بھی شاعری ہوتی... ہم ناولوں اور دیگر انساووی ادب پاروں کو شاعری نہیں کہتے۔“

بہر حال کالرج وضاحت سے اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتا، حالانکہ وہ آسانی سے یہ بات کہہ سکتا تھا کہ ہر تخیلاتی ادب شاعری ہے۔ البتہ کم تر مفہوم میں شاعری دیگر ادب پاروں سے محض وزن اور بحر کے حوالے سے ہی نمیز ہو سکتی ہے۔ زبان کی ترتیب کے اعتبار سے کالرج شاعری اور نثر کے فرق کو اس طرح واضح کرتا ہے:

”نثر میں الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں اور شاعری میں

"موسلم علم دین دہریہ کی کہانی خاموشی ہو سکتی ہے اور نہ ہوتی ہو سکتی۔"

کارلج کے نزدیک علم کے مقابلے میں خاموشی کا فائدہ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ خاموشی ایک ایسا عمل ہے جسے مصنف نے غلطی اور سائنس دان کی انجیر کر سکتے ہیں اور اسے اہل انانیت دان کے دائرے میں محدود نہیں کیا ہو سکتا، نہ ہی اسے زبان کے دائرے میں محدود کیا ہو سکتا ہے۔ اس وسیع تر مفہوم میں خاموشی دہریہ کی سائنس دانوں کے لیے جو کہ ایک لامتناہی ہے اس طرح سائنس دانوں کی ہر صلاحیت اہل انانیت کی حیثیت کے مطابق اپنا اہم درجہ رکھتی ہے۔ اس وقت ہوتا ہے جب دائریہ تخلیق اپنا کام کرتی ہے۔ دائریہ تخلیق کے عمل کو جو کہ وہ اس وسیع مفہوم میں خاموشی کی ہر صلاحیت سمجھا ہو سکتا ہے۔ دائریہ تخلیق کی ترکیبی قوت مختلف تضادات کو حل کر کے ایک نئی وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔ لیکن قوت خاموشی کے کم تر مفہوم میں بھی ایسی ہی تخلیق کا فائدہ ہوتا ہے کہ اس کا مقصد وضوح کا ابلاغ ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ علم خاموشی کی ہوتی ہے اس لیے سرسخت کا ابلاغ اس کا مقصد وضوح کا ہے مگر صرف یہی مقصد نہیں ہوتا۔ خاموشی کے وسیع تر مفہوم میں علم دائریہ تخلیق کی ترکیبی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ قوت اہل انانیت کی صلاحیتوں کو دورے کا ابلاغی ہے اور یہ خاموشی کا اہم مقصد ہے۔ پس کارلج کی رائے میں علم ایک وحدت ہوتی ہے اس کے جزاا ہے طور پر بھی سرسخت ہوتی ہے ہیں اور اس عمل کو ہر نئی وحدت کی سرسخت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ذہن اور عقلیے کے لیے جو تخلیق شعریں ہوتے۔ وہ بھی علم کی وحدت کا ہموالی جزو ہوتے ہیں۔ یہی علم کی وحدت سرسخت عمل بھی ہوتی ہے اور قدرتی حامل بھی۔ سرسخت علم کے ان خواص سے ملتی ہے جو اس میں بحیثیت علم ہوں، اور قدرے کے حامل وہ خواص ہوتے ہیں جو علم میں بحیثیت خاموشی ہوں۔ لیکن علم میں ہر تخلیق کی ترکیبی قوت اور اس کی محرکین کی اپنا کام کرتی ہے اور اس کی وضاحت بھی۔ لیکن علم انسانی روح کی ساری صلاحیتوں کو بیدار کر دیتا ہے اور تمام صلاحیتوں اپنے منصب اور قدر کے اعتبار سے ایک دوسرے کے حامل ہو جاتی ہیں۔ خاموشی کے عمل کی وضاحت کرتا ہے اور ساتھ ہی تخلیق کے ترکیبی عمل کے ذریعے ہمیں خاموش اور خاموشانہ ملاحظہ کرتا ہے۔

وزن اور بحر

وزن اور قوت کے نزدیک وزن اور بحر خاموشی کے لیے محض خاموشی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کارلج کا خیال ہے کہ شعری وزن بند ہے کہ زیادہ مدد بخاتا ہے اور نہیں بند ہے کی ادنیٰ

بحرین الفاظ بحرین ترکیب عملی نہیں ہے بلکہ جاتی ہیں۔"

الفاظ کی ترکیب مختلف ہوں ہوتی ہے کہ خاموشی کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی علم کا مقصد محض انصاف کی مدد کرنا ہو جسے کسی حکیم کا لفظ۔ وزن اور قوت کے باعث لیکن علم بھی سرسخت عمل ہو سکتا ہے کہ یہ سرسختی اعلیٰ قسم کی نہ ہو۔ جس میں یہ بات پار کئے کی ہے کہ کوئی شخصوں میں وزن اور قوت پر محدود ہوتا ہے کہ وہ محض ادب سے غورنا ہوتا ہے اور علم کے مدار کے بلوں سے پیدا نہیں ہوتا۔ خاموشی اور بحر میں ایک فرق ان کے مختلف عناصر کے باعث بھی ہوتا ہے۔ الفاظ کے استعمال کا فوری مقصد یا تو صداقت کا ابلاغ ہوگا یا سرسخت کا ابلاغ۔ صداقت کا ابلاغ بھی سرسخت عمل ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر لیکن سرسخت جو کہ سائنس یا تاریخ کی کتاب سے حاصل ہو سکتی ہے۔ کارلج کا خیال یہ ہے کہ سائنس فوری مقصد اور آخری مقصد میں تیز کرنا چاہیے۔ خاموشی کا فوری مقصد سرسخت کم پہنچانا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان نے یا سائنس دان سائنس خاموشی کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہیں یا ذہن اور قوت کے استعمال کے دشمن کہلانے کی سختی ہوں گی کہ کارلج کا جواب یہ ہوگا کہ کی نہیں پارتے، اس کے لیے اس کی ضرورت اس وقت تک سرسخت حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس کے تمام عناصر اس پارتے کا ہموالی جزو ہوں یعنی جب تک وہ اس پارتے کے عناصر کے ملنے سے نہ پیدا ہوئے ہوں۔ لیکن اس پارتے کی ہموالی کیلکولت سے ڈھچکائی ضرور ہونا چاہیے۔ وزن اور قوت کی کوادر سے شامل کردہ محض خاموشی ترکیب کے حروف ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اس کے مختلف اجزاء کی جستجو کریں تو اس سے ہمارے فن پارتے کی جستجو فوری طور پر ابھرے اور اس طرح مکمل فن پارتے کی مامحت کا شعور پیدا ہو۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کارلج کی رائے میں خاموشی کا فوری مقصد سرسخت ہوتا ہے۔ یہ سرسخت پارتے فن پارتے کی اور ساتھ ہی تمام اجزاء کی سرسخت ہوتی ہے۔ مختلف اجزاء کی سرسخت آئیں اور ہم ابھر ہوئی وحدت کی سرسخت کے ساتھ ہم ایک ہوتی ہے۔ اس طرح ہم خاموشی اور بحر انسان اب میں فرق کر سکتے ہیں۔ جہاں تک تالیف اور وزن کا تعلق ہے جو کارلج کے حوالہ نہیں لیا ہوئی اور اس کے تمام اجزاء کے ساتھ ہموالی ضرور محتاج ہوتا ہے۔ یہ تالیف اور قدرے کے کارلج کے ان خیالات سے یہ نتیجہ نکل گیا ہے کہ ہر ایک اور ادب ایک ہی چیز کے دو رخ ہوتے ہیں ہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں اس کے خیالات زیادہ ہیں۔ وہ خاموشی اور علم میں فرق ہاتھ میں ہوتے ہیں کہ یہ کہتا ہے:

فن اور تھید

کلارج کے نزدیک فن اور تخلیقات کی دنیا کو واقعات کی دنیا میں عکس کرتا ہے۔ تخلیقات اور واقعات کی دنیا کے مطلق کے بارے میں کلارج ایک یا نظریہ پیش کرتا ہے اور یہ کہ فن تھید بھی ہے اور عوامی اظہار بھی۔ تھید سے اس کی مراد ہو جو تخلیقی نہیں ہے۔ قارئین کے رد عمل کے اعتبار سے تھید یہ ہوئی کہ وہ حشرات میں مائلت کی شناخت کرتے ہیں اور شاعر کے نقطہ نگاہ سے تھید کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنے علم اور استعداد کو خارجی اشیاء میں عکس کر دیتا ہے۔ کلارج کا خیال ہے کہ جس شے کی تھید کی بات ہے وہ نصرت نہیں بلکہ عام نصرت یا آفاقی نصرت ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

"شاعری کا جو آفاقیہ میں ہے... شاعری بنیادی طور پر مثالی چیز ہے اور ہر اتفاقی شے سے مرکب رکھتی ہے اور اسے خارج کر دیتی ہے۔"

کلارج وینوز اور تھو پر اس کی واقفیت کی بنا پر اور بہت سے ڈرامہ نگاروں پر اس کی عادات و اطوار کی مائیکرو کی بنا پر جو جلد بہت باخبر ہیں کی کوئی تنقید کرتا ہے۔ تاہم کلارج کے لیے دیگر تعادلات کی طرح، آفاقیہ اور انفرادیت کا تعادل بھی اہم ہے اور وہ اسے کبیر محل کرتا ہے کہ آفاقی و کائناتی کو منفرہ کے ذریعے اظہار پایا جاتا ہے۔ کلارج کی مراد یہ نہیں ہے کہ تصورات کی تشبیہ کی جائے جیسا کہ جٹیلر لکھتے ہیں بلکہ یہ کہ آفاقی تصورات کو مخصوص اور منفرہ کرداروں کی صورت دی جائے۔

نصرت سے کلارج کی مراد نصرت کے خارجی مظاہر نہیں ہیں۔ اس سے مراد وہ روح ہے جو مظاہر نصرت میں کارفرما ہوتی ہے۔ ہوائی کار کا راڈیا کی تھید کرنے کے بجائے ان اشیاء میں کارفرما روح کی تھید کرنی چاہیے۔ نصرت کی یہ حقیقی قوت، انسانی ذہن کی اس قوت کے مسائل ہوتی ہے جسے ہم زبانیت کہتے ہیں، اس لیے فن تھید ہوتے ہوئے بھی اظہار ذات ہے اس لیے کہ ذہن اور نصرت دونوں میں بنیادی ہم آہنگی ہے۔

شاعر خیال اور علامت کے ذریعے روح نصرت کی زبان میں کرتا ہے۔ کلارج لفظ خیال کو آکھروائی فلسفیوں کی طرح صحیح روک کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ بہاوقات وہ خیال کو اصطلاحی معنوں میں اور اسے نصرت کے طور پر بھی پیش کرتا ہے۔ ادبی نگارشات کے سلسلے میں وہ خیال سے آفاقی اور انفرادی کی کم ہم آہنگی مراد لیتا ہے۔ اس کے نزدیک خیال بھی بحر و قنوت کی اصل امتیاز نہیں کرتا بلکہ وہ بھی کسی قسم کی مثال کے متقابل ہوتا۔ خیال نہ تو فکر ہے اور نہ مثال۔ یہ

جائے اپنی سطح پر لے جاتا ہے۔ کلارج کا خیال ہے کہ شاعری میں دو مختلف عناصر وینوز اور آہنگ ایک ترکیب میں ڈال جاتے ہیں۔ یہ دونوں عناصر مختلف تو ہوتے ہیں مگر متضاد نہیں ہوتے۔ وینوز سے کلارج کی مراد بحر کا التزام ہے اور آہنگ سے مراد وینوز کو بول چال کا آہنگ ہے۔ اس کا یہ بھی تقاضہ ہے کہ وینوز اور آہنگ کا شعور سے ماحول متعلق ہونا چاہیے اور انیس شاعر کے دیگر عناصر کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

فن کی وحدت کا تصور

کلارج وحدت کا ایک یا تصور پیش کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ ہر بانیہ قصوں میں بلکہ شاعری شاعری میں وقت کی گردش واڑے میں ہوتی ہے جب کہ تاریخ میں وقت خط مستقیم کی صورت میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وحدت کا یہ تصور اسے کہ کلارج اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ ہر بانیہ وحدت کے ساتھ اس کے اجزا کا رشتہ انکی کے ساتھ جزو کا یا وحدت کے ساتھ کثرت کا ہوتا ہے۔ وحدت میں کثرت پیدا کرنے یا کثرت کو وحدت میں بدلنے کا عمل تخلیق مراد بانیہ ہم ہوتا ہے۔ فن ہر بارے کی وحدت سے، کلارج کی مراد کسی ایک جذبہ یا خیال کا حاد کی ہوتا ہے۔ ڈرامے میں وحدت سے مراد وحدت تاثر یا قارئین کی دلچسپی کی وحدت ہے۔ وحدت زمان و مکان اور وحدت عمل کی بلکہ کلارج وحدت تاثر کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔

فنی وحدت کا اسرار ایک ایسا معیار ہے کہ جس پر فن ہر بارے کو حقیقی طور پر بھی پرکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ کسی نظم میں بعض حصے اس لیے مرکب ہیں کہ وہ ہر بانیہ نظم کی وحدت میں شامل نہیں ہوتے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس نظم کا یا اس شعر کا ایک نقطہ بھی بنایا یا بدلنا نہیں جاسکتا تو ہم اسی وحدت کی بات کرتے ہیں۔

کلارج کے نظریہ میں وحدت کا مسئلہ تجلید اور شعور کے فرق سے بھی واضح ہو جاتا ہے۔ شعور یا اشیاء کو حسی ترتیب کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ چونکہ تجلید تخلیقی قوت ہے اس لیے وہ شعور کے بجائے عمل کے برعکس ماحول میں کی حامل ہوتی ہے۔ کلارج تجلید کے عمل کو شاعری کا مادہ مانتا ہے اور الفاظ کی خصوصیات کو کم کرتا ہے۔ نظم کی نامی صورت الفاظ کی خصوصیات ترتیب سے پیدا ہوتی ہے مگر شاعری میں تضادات کی تنظیم، ہم آہنگی تجلید کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور ہر بانیہ تجلید کا یہ حصہ ہر عمل یا تاثر و فن پر اسے کہ وحدت بخشتا ہے۔

ہے مثنوی مصور کے لیے کیڑوں۔ اس کے نزدیک ذراے کے اہم عناصر زبان، ہند، پے اور کردار ہیں۔ وہ ان عناصر سے پلاٹ کو تیار کر دیتا ہے۔ جب کہ اور وسط پلاٹ کو اور لیں بتا رہا ہے۔ اور وسط کار لریج کی طرح پلاٹ کو محض کیڑوں میں سمیٹتا۔ وہ اسے قصہ کے ٹاکر (out-line) سے تیار دیتا ہے۔ جس کے بغیر وہ قصہ پر کا قصہ نہیں کر سکتا۔ بلا کی خاکے کے کیڑوں پر بھی کچھ دینے کے کوئی نہ کوئی تازہ تر پیدا ہو سکتا ہے کہ وہ مکمل فن پارے کا ڈھنڈا ہوگا۔ بہر حال کار لریج، کردار اور ذراے کا اہم اور پلاٹ کو غیر اہم عنصر قرار دیتا ہے۔ جیسے پیر کے ذراوں پر اختیار کرتے ہوئے مثنوی کا پیشتر کرداروں کا ہی تجزیہ کرتا ہے۔ کار لریج ذراوں کے تجزیہ میں پیر کرداروں اور واقعات کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے یا ذراے کے جذباتی آہنگ کا ہارنہ لیتا ہے۔ لیکن وہ اسے اسٹیج کے فن کی حیثیت سے نہیں پرکھتا۔

شاعری کے بارے میں چند نظریات

1. کار لریج، پ (Poet) سے پہلے یہ نظریات پیش کرتا ہے کہ طویل نظم ہر مکملات میں سے ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "طویل نظم نہ تو ہمارے طور پر شاعرانہ ہو سکتی ہے اور نہ مثنوی ہا ہے۔" البتہ نظم کے چارے حصوں کو شعری حصوں سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیے اور اس قاعدے کو ہر اکر کے لیے دو ازان کو بنی الہیت ہے۔
2. کار لریج شعری عدل (Poetic Justice) کے نظریہ کو یہ کہہ کر رد کرتا ہے کہ یہ نظریہ نظریہ کی قوت اور انسانی زندگی پر انسانی قوتوں کے قہر نہ قدرت کے خلاف ہے۔
3. ہمد اور تدم عمی فرق کرتے ہوئے وہ بتاتا ہے کہ جیسے پیر و دانی اور بے ہے اور یہ کہ وہ انسانی ذہن و مانی مانی ہے جس میں قصہ پر کی کی لگتی اور ہارڈ ٹپ شعری مثنوی ہے اور جو مختلف انواع کا ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس کلاسیکی ذہن غامضی مانتا ہے جس میں کسی محسوس کی سطح پر شوکت مثنوی ہے اور جو مختلف انواع کا مثنوی سے پابند رہتا ہے۔ تدا کی شاعری غامضی و دانی کی سطح کی کرتی ہے جب کہ ہمد یہ شاعر کا تخلیقی مانی دیا کا اظہار کرتا ہے۔

○

(مطلقیاتیہ کے اصول: سجاد آفریدی، ماہنامہ صوم، ۱۹۸۵، ۲۰، ص: ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳

طین اور سال بو

رومانوی تنقیدی مفروضوں کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ حقیقی ذہن کا تجربہ حقیقی سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ تجربی نفسیات کے زیر اثر ادبی تنقید نے ذہن کی تجربہ کاری کا کام شروع کیا تاکہ جذبات و احساسات کے بارے میں چند اصول وضع کیے جاسکیں اور ان کی مدد سے ذوقِ سلیم کے حسی کوئی معیار قائم کیا جاسکے۔ دروازہ زور تھ اور کلرچ دونوں نے انسانی ذہن کو فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ پایا اور اسے فطرت کی حقیقی صلاحیتوں کا حامل گردانا۔ دونوں ناقدوں کے نزدیک قوتِ تخیل حقیقی صلاحیتوں کی حامل تھی انھوں نے تخیل کے حقیقی مل اور فطرت کے ساتھ اس کے رابطے کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس طرح فن پارے کے بجائے فن کار کا ذہن توجہ کا مرکز بنے گا اور تنقید نے اس حقیقی ذہن کی مابیت کا سراغ لگا کر شروع کر دیا جو ادب کی حقیقی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے مفروضوں کی، کہ ادب شخصیت کا اظہار ہے، یا یہ کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے، آخری منطقی حد یہی تھی کہ مصنف کی شخصیت، اس کے جذبات و تخیل اور اس کے ذہن کو توجہ کا مرکز بنایا جائے، اور پھر حقیقی ذہن کے تجربے کی روشنی میں حقیقی کے حقیقی کوئی راسخ قائم کیا جائے۔

انسانی ذہن اور جذبات کے تجربے نے تنقید کو بڑی حد تک داخلی معاملہ بنا دیا۔ رومانوی ناقدوں نے، مثلاً دروازہ زور تھ اور کلرچ نے انسانی ذہن اور خارجی فطرت میں ہم آہنگی کو تلاش کی لیکن انھوں نے انسانی ذہن پر معاشرتی اثرات کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتایا۔ فرد اور معاشرے کے تعلق کو رومانوی تحریک نے قائم نہیں کیا کہ خود اس تحریک کا ایک پہلو معاشرے کے خلاف فرد کی بے گناہی تھا۔ معاشرتی حوالہ کی غلاطی میں پھنس کر فرد کو گمراہ ہوا تھا جس کے لیے راہِ نہایت یہ تھی کہ وہ فطرت سے اپنے رشتے کو مضبوط کرے۔ تاہم انسان کا

فطرت کے ساتھ رابطہ انسانی زندگی کا ایک پہلو ہے اور معاشرے سے رابطہ دوسرا پہلو انسانی ذہن فطرت سے متاثر ہوتا ہے مگر وہ معاشرے کی تنظیم پر بھی اثر توڑتا ہے۔ گو یہ رومانوی مفروضہ کہ ادب انسانی ذہن یا شخصیت کا اظہار ہے، اپنی جگہ قائم رہا مگر جلد ہی ایک تاریخی طریق کار سامنے آیا جس نے انسانی ذہن اور شخصیت کو معاشرے کے تاریخی حوالہ کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس کی ترقی نے سائنسی طریق کار کی اہمیت بنیادی طور پر اب معاشرتی علوم میں بھی اس طریق کار کا رواج ہوا اس کی مدد سے تاریخ کے ارتقاء کا مطالعہ شروع ہوا اور بالآخر ان شخصیتوں اور ذہنوں کا تجربہ بھی ہونے لگا جو تاریخی حوالہ کی پیروی کرتے ہیں۔

نوکھیلی آئینہ کے خلاف رومانوی رد عمل نے گرد و پیش کی حقیقت پر زور دیا تھا جس کے باعث گرد و پیش کے حالات و واقعات کے حوالے سے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہو گیا۔ اس طرح ادبی تنقید کا تاریخی نظریہ، نفسیاتی نظریے کی طرح خود رومانوی مفروضوں کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس نظریے کے تحت ادب کو پوری قومی تہذیب و رجحانات کا اظہار سمجھا جانے لگا اور انسانی زبان کے بارے میں یہ تصور پیدا ہوا کہ وہ ایک خاص مہم اور ایک خاص قوم میں مخصوص نفسیات کا حامل ہوتا ہے۔ ان رجحانات کے ساتھ انسانی ذہن کے مطالعے میں سوانحی و مصرعی شمولیت بھی لازمی تھی لہذا تنقید میں تاریخی حالات کے مطالعے کے ساتھ مصنف کے سوانح میں بھی بڑی دلچسپی شروع ہو گئی۔

مشہور فرانسیسی نقاد طین نے یہ تصور پیش کیا کہ ادب انسانی معاشرے کی حقیقی قوتوں کا اظہار ہے اور ادیب اس ماحول کی حقیقی ہوتا ہے جس میں وہ پیدا ہوتا اور پروان چڑھتا ہے۔ وہ ایک خاص زمانی و مکانی حدود کی حقیقی ہوتا ہے جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات و سانحات اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح اس کے ذہن کو ایک خاص سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ پس طین کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ہر مقام اور ہر مہم کا ادب ایک مخصوص نسل، ایک مخصوص ماحول اور ایک مخصوص لمحے کی حقیقی ہوتا ہے اور ان حدود سے باہر انھیں ہو سکتا ہے تو ان کا ناقد ڈرائیڈن نے بھی قدما کی تقلید کی جبریت کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے یہ کہا کہ مار جنر انسانی اور تاریخی حالات کا فرق ذوقِ سلیم کے فرق پر منتج ہوتا ہے۔ لہذا یہ ضروری نہیں کہ جو چیز قدیم ہونے کے ذوق کے مطابق ہو وہی دوسروں کے لیے بھی باعث تسکین ہو لیکن

ڈرائیڈن نے اس بات کو آگے نہیں بڑھایا اور اسے کسی مربوط نظام فکر کی صورت میں پیش نہیں کیا۔ علاوہ ازیں طین ذوق کی بات نہیں کرتا وہ تو اس انفرادی کاوش کو جو ہمارے سامنے ادب پارے کی صورت میں آتی ہے اس ذہن کا حاصل سمجھتا ہے جو عظیم تر تاریخی قوتوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

طین کے مطابق کسی ادب پارے کی تخلیق میں تین عناصر کا فرما ہوتے ہیں:

(1) نسل (Race) (2) ماحول (Milieu) (3) لمحہ (Moment)

کسی قوم کی ادبی تاریخ دوسری قوموں کی ادبی تاریخ سے مختلف یوں ہوتی ہے کہ اس میں ایک خاص نسل کے مزاج کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی قوم کے ادب کے مختلف ادوار کا فرق ماحول اور لمحے کا فرق ہوتا ہے۔ طین انگریزی ادبیات کی تاریخ کو ایک خاص نسل کے نمائندہ افراد کی نمائندہ کاوشوں کا نتیجہ سمجھتا ہے مگر کوئی ادب محض نسل کے مزاج کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ نسلی مزاج کے علاوہ ادیبوں کی کاوشوں پر اس ماحول اور فضا کا بھی اثر ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے ہیں اور ان نظریات و تصورات کا بھی جو معاشرے میں مروج ہوتے ہیں۔ طین کے خیال کے مطابق تخلیق کار ناموں کے پیچھے کا فرما تیسرا عنصر لمحہ ہے۔ لمحے سے وہ کوئی خاص زمانی نقطہ مراد نہیں لیتا۔ اس سے اس کی مراد وہ محرک قوت ہے جو ادیب کی تخلیقی صلاحیتوں کو وقت کے دھارے کے ساتھ آگے بڑھاتی ہے۔

جرمن ناقد اور مفکر شلیگل (Schlegel) نے ادب کے ارتقا کا مطالعہ تقریباً اسی انداز میں کرنے کی کوشش کی تھی مگر طین نے اس تصور کو زیادہ واضح اور مربوط شکل میں پیش کیا۔ دراصل طین کا مطالعہ بنیادی طور پر تمدنی و تاریخی قوتوں کے ارتقا کا مطالعہ ہے جس میں مصنف بحیثیت فرد ان قوتوں کے آگے کار کے طور پر کام کرتا ہے۔ اس کے باوجود طین ان قوتوں کے تجزیے سے فرد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنی کتاب 'تاریخ ادبیات انگریزی' میں وہ لکھتا ہے:

”آپ جب کسی کتاب کے کسی سوسے کے، پہلے سخت ذوق لیتے ہیں، خود

وہ شاعری اور قانون کے معاملے ہوں یا عفا سے حلقہ کوئی اعلان نامہ، دو تو

آپ کا پہلا تاثر کیا ہوتا ہے؟ آپ کہتے ہیں کہ وہ تھا وجود میں نہیں آیا۔ وہ

تو محض ایک سانچہ ہے، ایک نگر خول ہے، ایک لٹس ہے، اس لٹس کی طرح جو

کوئی جانور مرے وقت بھر بھڑکتا ہے۔ نگر خول میں کسی جانور کا وجود

قادر کتاب کے پیچھے کسی انسان کا۔ آپ نگر خول پر غور کیوں کرتے ہیں بجز اس کے کہ اس کے اندر کے جانور کا اندازہ لگائیں اسی طرح آپ سوسے کا مطالعہ کرتے ہیں تاکہ انسان کو سمجھ سکیں۔“

طین کا طریق کار ادبی و معاشرتی دونوں قسم کی تاریخوں پر منطبق ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ادب کسی قوم کے داخلی عوامل اور اس کے طرز احساس کی تاریخ ہے جب کہ تاریخ اس قوم کے خارجی عوامل کا کھانا ہے جو یقیناً طرز احساس کی خارجی شکل ہوتے ہیں۔ اس طرح عظیم ادبی شاہکار محض ان افراد کی نمائندگی نہیں کرتے جو ان کے خالق ہیں بلکہ یہ شاہکار اپنے عہد کے عظیم انکار و تصورات کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرز احساس کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ایک خاص عہد اور مخصوص حالات کے تحت بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیں کہ ان شاہکاروں کے خالق ادیب خود اپنا عہد ہوتے ہیں۔ کسی عہد کے چند عظیم فنکاروں کا مطالعہ، اس عہد کے چلنے پھرنے، سانس لیتے اور محسوس کرتے انسانوں کا مطالعہ ہوتا ہے جن میں اس عہد کی مکمل زندگی، پوری شدت اور آب و تاب کے ساتھ جھیتی جاگتی صورت میں نظر آتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی میں وقوع پذیر ہونے والے عظیم سانحات اور سانحات سے متاثر ہونے والے افراد کو نسل، ماحول اور لمحے کے تجزیے سے سمجھا جاسکتا ہے اور یوں طین کا طریق کار تاریخ اور سوانح حیات دونوں کے لیے مفید ہے۔ چونکہ طین کی نظر میں ادب اس ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جو گرد و پیش کے واقعات و سانحات، نسلی مزاج اور لمحے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے لہذا یہ طریق کار ادب کے مطالعے کے لیے بھی اہم ہے۔ اس اہمیت کے باوجود ہر طریق کار کی طرح اس کے بھی واضح حدود ہیں اور یہ محض ایک حد تک ہی کارآمد ہے۔ یہ سمجھنے کے رواں دواں زندگی کے تقاضے اور محرکات ادیب کے ذہن کی سمت متعین کرتے ہیں مگر سب کچھ وہی نہیں ہیں۔ اس طریق کار کی خرابی یہ ہے کہ یہ فرد کی ذاتی صلاحیتوں اور اس کے ذہن کی فعال قوتوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ یوں معاشرے کا باطل ذہن، فرد بحیثیت فرد، زندگی کی بے پناہ قوتوں کے ہاتھوں میں کھپ چکی نظر آتا ہے۔ تجربی نفسیات (Empirical Psychology) کے طریق کار کی طرح یہ تاریخی طریق کار بھی انسانی ذہن کا مضلل اور مجبور دیکھتا ہے۔ طین کا نظریہ اس اہم حقیقت کی وضاحت نہیں کرتا کہ ایک ہی عہد کے دو عظیم فن کار ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہوتے ہیں یا پھر یہ کہ ادیب کا تخلیقی ذہن عام لوگوں کے ذہن سے افضل کیوں ہوتا ہے؟

طین کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے روانوی تنقید کے خالصتاً داخلی معیار کے بجائے ادب کی جانچ پرکھ کے لیے ایک معروضی معیار پیش کیا۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ معیار زیادہ سائنسی ہے۔ ادب کے تجزیے کا کام معروضی معیار کے حوالے سے زیادہ صحت و درستگی سے ہو سکتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بقول طین:

”انسان دیگر مخلوقات کی طرح، اس فضا میں جو اسے پروان چڑھاتی ہے،

تبدیل ہوتا رہتا ہے۔“

مگر طین کی غلطی یہ ہے کہ وہ انسان کو ماحول سے مکر لیتے ہوئے اور اسے کسی قدر تبدیل کرتے ہوئے نہیں دیکھتا۔ وہ انسان کو منفعل و مجبور سمجھتا ہے اور اسی لیے خلاق ذہنوں کی صلاحیتوں اور فرد کی ذاتی و امتیازی خصوصیات کو اس کے نظام فکر میں کوئی جگہ نہیں ملی۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے کہ معاشرے کی تاریخی قوتوں، ماحول اور فضا کے زیر اثر انسانی ذہن کی ساخت و بافت تیار ہوتی ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ خلاق ذہن فعال طور پر معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے، تاریخی و معاصرے کی سمت متعین کرتا ہے اور ماحول کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ شخص گرد و پیش سے متاثر نہیں ہوتا۔ گرد و پیش کو متاثر بھی کرتا ہے۔ طین کے طریق کار سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ایک شخص کی ذاتی و انفرادی صلاحیتیں دوسرے سے مختلف کیوں ہوتی ہیں۔

طین کے اس نظریے کی اس کی کوساں بو کے نظریے نے پورا کیا۔ ساں بو کے نزدیک کسی ادب پارے کی جانچ پرکھ کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے مصنف کو سمجھا جائے۔ ساں بو بھی طین کی طرح اس روانوی تصور کا قائل ہے کہ ادب، ادیب کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے، لہذا ادب کو سمجھنے کے لیے اس ادیب کو سمجھنا ضروری ہے جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ مصنف کے سوانح حیات کو سائنسی طور پر استعمال کیا جائے۔ ساں بو یہ جانتا ہے کہ قدما کی زندگی کی تمام تفصیلات کا پتہ چلانا مشکل ہے اور اس مشکل کو وہ قدیم فن پاروں کی تحسین میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ البتہ جن مصنفین کی زندگی کے حالات ہم معلوم کر سکتے ہیں ان کی زندگی کا تجزیہ کرنا ضروری ہے تاکہ ان کے کردار پر روشنی پڑ سکے۔ ان کے کردار کے بارے میں آگہی ان کے تخلیقی فن پاروں کے اصل جوہر کا پتہ دے گی۔ اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا یوں اظہار کرتا ہے:

”ادب اور ادبی تخلیق میرے لیے پورے آدمی (مصنف) سے نہیں نہیں ہے۔

میں کسی فن پارے سے مخلوط ہو سکتا ہوں، لیکن میرے لیے اس کے متعلق کوئی فیصلہ کرنا اس وقت تک مشکل ہوگا جب تک کہ میں مصنف کو بھی اس میں شامل نہ کروں۔ میں بلا کسی جھجک کے یہ کہہ سکتا ہوں کہ میرا دل ہوگا دیباہی بھل۔ اس طرح ادب کا مطالعہ مجھے فطری طور پر کردار کے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے۔

’کسی مصنف کے بارے میں ہمیں خود سے کئی سوالات پوچھنے پڑتے ہیں۔ (خواہ وہ سوالات تصنیف سے بالکل غیر متعلق ہی کیوں نہ معلوم ہوں)۔ ان سوالات کے بعد ہی ان مسائل کا اندازہ ہو سکتا ہے جو ہمیں درپیش ہوتے ہیں۔ مصنف کا مذہب کے بارے میں کیا خیال تھا؟ فطرت کے متعلق غور و فکر نے اسے کس طرح متاثر کیا؟ عورتوں سے معاملات میں وہ کیا تھا؟ روپے پیسے کے متعلق اس کا کیا رویہ تھا؟ کیا وہ امیر آدمی تھا؟ کیا وہ غریب تھا؟ زندگی کے متعلق اس نے کیا ضابطے وضع کیے تھے؟ اس کے روزمرہ کے معمولات کیا تھے؟ وغیرہ وغیرہ۔ مختصراً یہ کہ اس کی سب سے بڑی برائی یا کمزوری کیا تھی؟ ہر ایک میں کوئی نہ کوئی کمزوری ہوتی ہے۔ ان سوالات کے جوابات میں سے کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو کسی کتاب کے مصنف اور کتاب کے بارے میں رائے قائم کرنے کے سلسلے میں غیر متعلق ہو۔ البتہ یہ کہ ہم کسی ایسی کتاب سے متعلق ہوں جو خالصتاً علم ہندسہ کی کتاب سے مختلف ہو۔“

ساں بو مصنف کے کردار کی چھان بین کا یہاں تک قائل ہے کہ وہ مستقبل میں پیدا ہونے والی کمزوری سائنس پر بھی ایمان لے آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس سائنس کے ماہر وہ حساس انسان ہوں گے جو فطری ذہانت کے مالک ہوں گے اور وہی ساں بو کے مثالی ناقد ہوں گے جو اس سائنسی طریق کار کے ساتھ فن کار جیسی دور رس نظر کا استعمال بھی کریں گے۔ ایسا ناقد سب سے پہلے خود سے یہ سوال کرے گا کہ مصنف کا کردار کیا ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے وہ فن کار کی نسل، قومیت، مذہب، خاندان اور معصروں کے متعلق تحقیق کرے گا۔ اس کے ماحول کا جائزہ لے گا۔ اس کی تعلیم کے بارے میں معلومات فراہم کرے گا، اور اس کے حلقہ اثر اور احباب کے متعلق تحقیق کرے گا۔ وہ مصنف کی زندگی کے اس نقطہ کی تلاش کرے گا

کا جہاں سے وہ بلوغت کے تدریجی مراحل طے کرتا ہے۔ ماں بوسہ اس قسم کی چھان بین کے سلسلے میں مصنف کی جوانی کے زمانے کا انتخاب کرتا ہے جب وہ پرواز کے لیے پہلی بار ہر پھیلاتا ہے۔

طین کے طریق کار پر عمل کرتے ہوئے ہمیں نسل، ماحول اور لمبے کی تحریک کے بارے میں اندازہ ہو جاتا ہے مگر نسل رجحانات، ماحول اور فضا کے اثرات اور لمبے کے تقاضوں کو جان لینے کے بعد ہم پر یہ لازم آتا ہے کہ ادیب کی ذاتی اور انفرادی خصوصیات کی طرف رجوع کریں تاکہ اس جزیرہ خاص کا پتہ چلا جاسکے جو ادیب کی تخلیقات کا سبب بنتا ہے۔ پس ناند کو ماں بوسہ مشورہ یہ ہے کہ وہ ادیب کے کردار کے اس امتیازی عنصر کو نمایاں کرے جو اس کی تمام جذباتی کیفیتوں اور اس کی تخلیقی کاوش کے تمام پہلوؤں کو متین کرتا ہے۔ ماں بوسہ کا خیال ہے کہ فن کے پیچھے پوشیدہ شخصیت کی تعریف کی جاسکتی ہے اور اس سے امتیازی وصف کا تعین بھی ہو سکتا ہے۔

چوں کہ ماں بوسہ اپنے طریق کو سائنسی طریق کار سمجھتا ہے اس لیے وہ ناند سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ سائنس دان کے مزاج کا حامل ہو، یعنی یہ کہ وہ فن پارے کو پرکھتے وقت اپنے ذاتی رجحانات و تعصبات سے کام نہ لے۔ اس کا مثالی تقاریر انسان ہے جس کا اپنا کوئی فن نہیں، جس کے مخصوص نظریات نہیں، جنہیں وہ پھیلانے کی کوشش کرے، جس کا مذہب کی طرف شدید رجحان نہیں، جس کا کسی خاص صنف ادب کی طرف میلان نہیں، جس کا اپنا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں۔ اگر ناند میں یہ تمام باتیں ہوں تو ماں بوسہ کی نظر میں اس کی تنقیدی صلاحیتیں محدود رہ جائیں گی۔ ماں بوسہ کے نظریے کے مطابق ناند کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی ذاتی پسند و پسند کو منظر کر کے خود کو دوسرے کے فن، اسلوب اور فکر کے حوالے کر دے۔ ایسے ناند کو تحمل مزاج، غیر جذباتی اور متوازن ہونا چاہیے اور یہ جاننا چاہیے کہ ”ہر بات ممکن ہے اور کوئی بات یقینی نہیں۔“ ماں بوسہ کی نظر میں ناند کا تعلق ان تاریخی حقائق سے ہوتا ہے جنہیں وہ بدل نہیں سکتا۔ اس کا تعلق فن کار کی طرح آفاقی صداقتوں سے نہیں ہوتا، وہ محض امر واقعہ سے متعلق ہوتا ہے اس لیے اس کے کام کی سطح سائنسی ہے۔

ناند کے بارے میں ماں بوسہ کے یہ قائلے اُسے سائنس دان کے دوش بدوش کھڑا تو کر دیتے ہیں لیکن اس کے پورے کام کا جائزہ نہیں لینے، جہاں تک مصنف کے کردار کی چھان بین اور واقعات کی صحت و درستگی کا تعلق ہے ناند کے کام کی نوعیت یقیناً سائنسی ہے مگر جب وہ فن پارے میں منظر تاثرات و احساسات کو قبول کرنے لگتا ہے تو کیا انہیں اپنے ذہن میں دوبارہ منتقل

کر سکے تو اس کے کام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ کسی فن پارے پر بھی ہمارے محض اس وقت دل چاہ سکتا ہے جب کہ فنکار کے جذبات، محسوسات، تاثرات اور تعلقات کو ناند اپنے ذہن میں دوبارہ منظر کرے، بالفاظ دیگر فن پارے کی تعمیر نو کرے اور اس کام میں ناند کو سائنس دان کے حدود سے نکل کر فن کار کے حدود میں داخل ہونا پڑتا ہے۔

ماں بوسہ مثالی ناند کی حیثیت سے ٹیل (Bayle) کی مثال پیش کرتا ہے جس کے بارے میں اسے یقین ہے کہ اس نے بھی جوانی میں ایک شعر لکھا تھا، لیکن وہ ناند کے خواب نہیں دیکھے اور بھی کسی صورت سے محبت نہیں کی۔ لیکن عدم جذباتیت ماں بوسہ کی نظر میں ٹیل (Bayle) کو ایک سائنسی ناند کی حیثیت سے عظمت کا درجہ دیتی ہے۔ عدم صلاحیت اور عدم جذباتیت کے باعث ناند فن کار کی ذاتی رفاقت کا کام سرانجام دیتی ہے۔ اور وہ محض اسی طرح دوسروں کی تخلیقات کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔

ماں بوسہ کے تقاضوں پر غور کیجئے تو تاریخ تنقید سے بہت سے ایسے ناندوں کو خارج کرنا پڑے گا جو خود عقیم شاعر تھے، جو شدید جذبات و احساسات کے حامل تھے اور جو خاص قسم کی شاعری کے موجد ہوتے ہوئے دوسرے اقسام کی شاعری کو رد کرتے تھے۔ تھوڑے سے غور و فکر سے پتہ چلے گا کہ ماں بوسہ ناند کو سائنس دان کے ہم پلہ کرنے کے دوران شدت اختیار کر گیا ہے۔ جہاں تک کسی فن پارے کو محدودی سے چڑھنے اور فن کار کے حقیقی مطالبات حاصل کرنے کا تعلق ہے ناند کو سائنس دان کی طرح غیر جذباتی ہونا چاہیے۔ لیکن ناند فن پارے پر محض محض اسی وقت دے سکتا ہے جب وہ اپنے ذہن میں اس کی تعمیر نو کرے اس کے خیالات و جذبات و تخیلات سے حائر ہو کر وہی ذاتی سفر طے کرنے کی کوشش کرے جو فن کار پہلے کر چکا ہے۔ ایسے موقع پر وہ محض سائنس دان نہیں رہ سکتا۔ بحیثیت سائنس دان وہ فن پارے پر قدرے فیصلہ بھی نہیں دے سکتا، نہ ہی وہ ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے پر ترجیح دے سکتا ہے۔ اس کام کے لیے اُسے فن کار بننا پڑتا ہے۔



(مغل تنقید کے اصول: سہارن پور قومی مائیت 1985ء، منظر: حضرت، پبلشرز: مائیت آباد، لاہور)

منتہیو آرنلڈ

منتہیو آرنلڈ بنیادی طور پر ایک شاعر تھا، جسے شاعری کے رموز اور شاعری کی غیر معمولی تاثیر اور تاثیر کی وجہ سے خاص دلچسپی تھی۔ اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی فطیب و فراز اور کنویرین عہد کے انسان کی زبردستی اور ہوس ناکی کے مضمرات سے بھی وہ پوری طرح واقف تھا۔ اس نے ادبی تنقید کے علاوہ اپنے عصر کے مختلف طبقات اور ان کی رغبتوں کا تہذیبی سطح پر مطالعہ کیا تھا اُسے غیر معمولی وقت کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔ اس معنی میں وہ ایک ایسے دانشور کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، جس کے لیے ادب، انسان اور اس کا عصر ایک مستقل سوال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کارلائل اور رسکن یا ڈالٹر پیئر اور آسکر وائلڈ کے معروضات کا دائرہ منتہیو آرنلڈ کے مقابلے میں بے حد تنگ ہے۔ کارلائل اور رسکن کلاسیکی اقدار کے گرویدہ تھے اور اخلاق کا ایک بلند تصور رکھتے تھے۔ منتہیو آرنلڈ اور ان کے تصورات میں اختلاف کی محجاش کم سے کم ہے۔ جہاں اختلاف کے پہلو بھی نکلتے ہیں، ان کی نوعیت بھی بنیادی نہیں ہے۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ منتہیو آرنلڈ کے بحث کے موضوعات کے حدود خاصے کے وسیع ہیں۔

آرنلڈ کا مسئلہ محض ادب اور فن ہی نہیں تھا بلکہ عصری تہذیب سے متعلق وہ مسائل بھی تھے، جنہیں نئے عہد کے صنعتی اور صرئی نظام نے پیدا کیا تھا۔ ڈالٹر پیئر اور آسکر وائلڈ کا شمار خالص اسلوب کے پرستاروں میں ہوتا ہے۔ فن، ان کے یہاں، اپنا مقصود آپ ہے جو ہمیں جمالیاتی حظ تو عطا کرتا ہے، لیکن اس سے افادیت کی توقع فضول ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک فن و ادب کا رشتہ زندگی سے لوث ہے۔ ایک سطح پر وہ تہذیب انسانی کو فروغ دینے اور اعلیٰ انسانی قدروں کے تحفظ کا کام بھی انجام دیتا ہے۔

آرنلڈ کلاسیکیت کو ایک کسٹی (touch stone) کے طور پر دیکھتا ہے۔ ہر عہد اور ہر عصر کی اپنی چند منفرد خصوصیات ہوتی ہیں، جو دوسرے زمانوں سے مختلف بھی ہوتی ہیں اور ممتاز بھی۔ آرنلڈ کو اپنے وطن عزیز یعنی انگلستان سے گہری محبت تھی۔ لیکن کنویرین عہد کے انگلستان کا تہذیبی انتشار، اخلاقی پستی اور روحانی دیوالیہ پن وغیرہ نے اس کے سامنے بڑے بڑے سوالات قائم کر دیے تھے۔ وہ اپنے عصر سے شاکی بھی تھا اور کسی حد تک مایوس بھی۔ اسی لیے وہ اس بیمار تہذیب کے لیے مختلف نسخے بھی تجویز کرتا ہے۔ وہ ادب اور اخلاقیات میں ایک خوش ترکیبی اور ہم آہنگی دیکھنا چاہتا تھا، جو کلاسیکی خصوصیات تھیں۔ اہل انگلستان کی تنگ نظری کے باعث ان کے تھلائے نظر میں وہ آفاقیت پیدا نہیں ہو سکتی تھی، جس سے وسیع الشربیت اور بین الاقوامیت کا تصور مستحکم ہوتا ہے۔ وہ اپنے ارباب وطن کو خود احتسابی کا درس دیتا ہے تاکہ وہ اپنی محدود مصیبت سے بلند ہو سکیں۔ ان تحصبات کے باعث انگلستان کے باشندوں کا مذاق اور ان کے تہذیبی اعمال ناچنے ہیں۔ ان میں اس شائستگی، نفاست اور لطافت کی بڑی کمی واقع ہو گئی ہے، جن سے کسی قوم کے اعلیٰ تہذیبی نشانات کا تصور وابستہ کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کو اس بات کا بھی دکھ تھا کہ اس کے ہم وطن تجریدی تصورات سے بھی خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے بلکہ ایسے تصورات کے پیچھے وہ بھاگتے ہیں، جو مبہم اور دھندلے ہیں۔ مبرانی فکر نہ جرمی دانش اور نہ عہد وسطیٰ کی تعلیمات، ان کے لیے مناسب ہیں۔ بجائے اس کے ان کے لیے یونانی کلچر اور یونانی دانش ایک بہتر رہنما ثابت ہو سکتی ہے، جسے عصر جدید کے فرانس نے اپنے لیے مشکل راہ بنالیا ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں عہد ایلزبتھ اور رومانوی تحریک کا مرتبہ بے حد بلند ہے۔ عہد ایلزبتھ کا زمانہ وہی ہے، جسے نشاۃ الثانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد یہ دور ہے، جسے ادب کی تاریخ میں عہد زریں سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی طرح رومانوی تحریک نے لوکا سکی تعقل پسندی اور تقلید کی روش کے خلاف آواز بلند کی۔ خارجیت کے برخلاف داخلیت اور پابندی کے بجائے ذہن و ضمیر کی آزادی کو ترجیح دے کر جرأت اور بے ہاکی کا درس دیا۔ لیکن آرنلڈ کی نظر مقامیت سے دور فاصلے کے اس نشان پر تھی، جسے یونان کہا جاتا ہے۔ آرنلڈ اپنے وطن کی ناموس کو بحال کرنے اور اُسے سرفراز کرنے کے لیے کلاسیکی روح کی تبلیغ

اور اشاعت کو بگڑا کر خیال کرتا ہے۔ اس کی تقریباً ساری نثری تصنیفات کا محور اسی نوعیت کے مسائل ہیں:

On Translating Homer (1861)

The Study of Celtic Literature (1867)

Essay in Criticism (1865-1888)

اور:

Culture and Anarchy (1869)

ان تصنیفات میں ادب اور اس کی تنقید کا ایک ٹھوس تاثر ضرور موجود ہے، لیکن معاصر زندگی میں اتفاق، عمومی مذاق میں گمراہی، لوہو دلیوں کی اخلاقی پستی، پسماندہ طبقہ اور اس کی عدم تربیت سے پیدا ہونے والے مسائل نے معاشرے میں جس تہذیبی انتشار اور بے اصولی پن پر ہمیز کی ہے، آرنلڈ اس سے صرف نظر نہیں کر سکتا تھا۔ وہ صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ:

"کچھ عرصے سے علالت اور روشنی ممکن ہے اور یہی وہ چیزیں ہیں جو کامل کردار کی تشکیل کرتی ہیں۔"

آرنلڈ ادب کو تنقید حیات سے تعبیر کرتا ہے۔ ادب اس کے نزدیک ایک بہت بڑی ذمہ داری ہے، جس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر سے بہتر بنانے کی جدوجہد کرے۔ کردار سازی اور اخلاق کی تعمیر میں وہ ایک بڑا کام انجام دے سکتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب یا شاعری جن معانی کی ترسیل کرتی ہے۔ اصلاً وہ تصورات ہیں جنہیں انسان اور انسانیت کی تاریخ میں بہتر دماغوں نے جو سوچا ہے۔ انہیں ایک علم کے طور پر فروغ دینے اور پھیلانے یا ان کی اشاعت کرنے کا کام ادب کا ہے۔ آرنلڈ کا یہ تصور اسے افادیت پسند طبقے سے وابستہ کرتا ہے۔ دراصل آرنلڈ اپنے عصر میں ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے اور لوہو دلیوں کی بد مذاقی اور عامیانہ پن سے بہت ناالا تھا۔ انہیں شائستہ اور مہذب بنانے کی ذمہ داری وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام کے سپرد کرتا ہے، لیکن ایک سطح پر وہ ادب سے بھی توقع کرتا ہے اور اصرار کرتا ہے کہ اسے بڑے منصب پر پورا اور کھرا اترے۔

یہاں یہ امر بھی کم توجہ طلب نہیں ہے کہ آرنلڈ خالص ادبی اور دانش ورانہ کچھ کا مبلغ نہیں

تھا، جو ایک بے حد محدود اور مخصوص تصور ہے۔ وہ اشرافیہ طبقے کو دوسرے ادنیٰ اور نادار طبقوں کی طرف متوجہ کرنے کے اصول پر کاربند تھا، تاکہ وہ برطانوی معاشرہ جو مادیت پرستی کی ہوس میں گرفتار ہے، علم اور دانش کے حصول کی طرف بھی متوجہ ہو۔ ایک بہتر سماج کی تعمیر کے لیے سب سے مناسب یہی آلات واوزار ہیں۔

آرنلڈ مذہب مخالف نہ تھا، لیکن روایتی معنی میں مذہبی بھی نہیں تھا۔ وہ مذہب کا ایک صاف ستھرا تصور رکھتا ہے۔ اُسے عیسائیت کے وہ سخت گیر اصول قطعاً گوارہ نہ تھے، جنہیں بے بدل خیال کیا جاتا ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے آپ کو روایتی اور قطعی عقائد سے دو چند دور ہی رکھا۔ وہ تو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ عیسائیت میں سے فرد ہی عناصر کے اخراج کے بغیر ہم عیسائیت کی اصل روح کا تحفظ ہی نہیں کر سکتے اور نہ ہی سائنس کی فتوحات کو انگیز کر سکتے ہیں۔ آرنلڈ کی نظر اس مستقبل پر تھی، جب سائنس مذہب کے لیے ایک چیلنج ہی نہیں ہوگی بلکہ اس پر غالب بھی آسکتی ہے۔ آرنلڈ نے روشن خیالی، وسیع النظری اور عہدہ نشی کی ضرورت کو محسوس کر لیا تھا کہ اب انسانیت کی سمت کیا ہونی چاہیے۔ اسی بنا پر وہ بار بار ادب اور سائنس کی ہم آہنگی اور رفاقت پر اصرار کرتا ہے۔ آرنلڈ کی یہ تصنیفات اس کے اسی نوع کے افکار پر مبنی ہے:

St. Paul and Protest Antism (1870)

Literature and Dogma (1873)

God and the Bible (1876)

آرنلڈ ایک اہم اور عہد ساز نقاد تھا، تخلیقیت کو وہ ہر جگہ ایک بلند مقام دیتا ہے۔ پھر بھی وہ سوال کرتا ہے کہ کیا جانشین کو *Lives of Poets* کے بجائے صرف شاعری کرنی چاہیے تھی؟ یا ورڈز ورثہ کو، جو ایک بہتر تنقیدی صلاحیت کا نالک تھا، لیریکل بیلڈز کا مقدمہ لکھنے کے بجائے صرف سائنس ہی لکھنا چاہیے تھا؟ ان سوالوں کے جواب آرنلڈ یہ کہہ کر خود فراموش کرتا ہے کہ یقیناً درؤس درجہ ایک بڑا نقاد تھا اور یہ سوچ کر افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تنقید کی طرف اور زیادہ توجہ کیوں نہیں دی۔ کیلئے خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ دیکھ کر ہمیں تفاخر کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے ہمارے لیے کافی تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔ دراصل ہر ادیب کے اپنے ذہن و ضمیر کے تقاضے اور چند محرکات ہوتے ہیں، جن کے باعث وہ اپنی راہ بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

آرٹلز تخلیقی قوت کو سب سے اعلیٰ درجے کی قوت ہی نہیں اعلیٰ درجے کا قائل بھی کہتا ہے جس سے فن کار کو سچی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت کا اظہار ہر دور میں یکساں نہیں ہوتا اور مسرت حاصل کرنے کے ادب کے علاوہ اور بھی دوسرے بہت سے ذرائع ہیں۔ آرٹلز ادب سے حاصل ہونے والی مسرت کو اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ آرٹلز کے نزدیک تصورات (ideas) کی بڑی اہمیت ہے۔ ادب اپنے عصر ہی سے انھیں اخذ کرتا ہے۔ وہ فلسفی کی طرح انھیں دریافت نہیں کرتا کیوں کہ ادب مختلف عناصر سے ترکیب پاتا ہے، وہ مرکب ہے نہ کہ تجزیہ اور نہ تحقیق و دریافت کا شمار اس کے منصب میں کیا جاتا ہے۔ ایک خاص دانشور راند اور روحانی ماحول اور بعض مخصوص تصورات کا فیضان اس کے لیے تخلیقی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ ایک ادیب بڑے اہتمام اور موثر طریقے سے ان عناصر کے امتزاج کو ایک خاص ترکیب میں ڈھال لیتا ہے۔ لیکن یہ بھی طے ہے کہ ہر دور اعلیٰ تخلیقی کاموں کے لیے مناسب ماحول کے مطابق نہیں ہوتا۔ اسی لیے آرٹلز کی نظر میں ادب کی تاریخ میں تخلیقی دور یعنی اعلیٰ ترین تخلیقات سے معمور دور کم سے کم ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ تخلیق کے لیے فرد کی قوت (power of the man) اور عصر کی قوت (power of the time) کی حیثیت ناگزیر ہے۔ صرف ایک قوت اس کام کے لیے ناکافی ہے۔

آرٹلز تنقید کے لیے بے لوثی اور غیر جانبداری (disinterestedness) اور (impartiality) پر بھی زور دیتا ہے۔ تنقید کو اپنے اصولوں کی روشنی میں محاکمہ کرنا چاہیے نہ کہ ان عملی نقطہ ہائے نظری کی روشنی میں، جو اشیاء پر مبنی ہوتے ہیں۔ تنقید بھی ذہن کا ایک آزاد کھیل ہے۔ تنقید نگار کو تصورات کے تعلق سے ان درپردہ سیاسی اور علمی ٹوٹاؤں سے پرے ہو کر فکر کرنی چاہیے جن کے ساتھ عوام کی ایک کثیر تعداد وابستہ ہوتی ہے۔ تنقید کا کام بس یہ ہے کہ وہ دیکھے کہ دنیا میں بہتر سے بہتر جو سوچا اور سمجھا گیا ہے، اس میں بہترین کیا ہے۔ اسی بہترین فرد رخ دینا اور اس کی تشہیر و توسیع ہی تنقید کے منصب میں اعلیٰ مقام رکھتی ہے۔ انھیں کی بنیاد پر سچے اور تازہ تصورات خلق کیے جاسکتے ہیں۔ آرٹلز کو اپنے عہد میں تنقید کی ناکامی اور تنقید کے زوال کا ایک بڑا سبب یہ نظر آتا ہے کہ اس نے عملی ٹوٹاؤں (considerations) پر نگاہ نہ کر لی ہے۔ ان نقادوں کے لیے عملی مقاصد کا درجہ اول ہے اور ذہن کا کھیل درجہ دوم پر ہے۔ ہر ادبی رسالے اور نقاد نے اپنی دیندہ اینٹ کی مسہد الگ بنالی ہے، جو ان کے اپنی رفیتوں کے مطابق ہیں، اپنی

رفیتوں (interests) سے پرے ہو کر بے لوثی کے ساتھ تنقید کے قائل سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس لیے آرٹلز سیاست کی براہ راست مداخلت کے سخت خلاف ہے۔ اس کی ترجیح اس گہری سنجیدگی پر ہے، جو تخلیق کے حقیقی کردار کو نمایاں کر سکے اور تخلیق سازی کے لیے ایک عمومی فضا تیار کرنے میں معاون بھی ہو۔ ہر بڑی تنقید بہتر ادب کی نشاندہی کرتی اور بہتر ادب کے لیے فضا سازی کا کام کرتی ہے۔ آرٹلز انگریزی ناقدین کو یہ صلاح دیتا ہے کہ وہ محض انگلستان کے بہترین علم اور بہترین افکار پر ہی نظر نہ رکھیں بلکہ ہر دنی ممالک (جیسے جرمنی اور فرانس) کے بہترین افکار کو جانیں اور انھیں فرد رخ دیں۔ تنقید کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، قابل قدر علم کی تلاش و جستجو کرے اور انھیں مشہور کرے۔ آرٹلز کی نظر میں تنقید اور صرف تنقید ہی مستقبل سازی میں معاون ہو سکتی ہے۔ تنقید کو بہر حال حتمی، چکراں سرگرم اور ہمیشہ علم افزا ہونا چاہیے۔ تب ہی وہ تخلیقی عمل کی طرح مسرت بخشے کی اہل ہو سکتی ہے۔ یہ احساسی مسرت ایک صاحب ضمیر اور صاحب بصیرت کے لیے اس مسرت سے زیادہ مرغ ہے، جو کسی ادنیٰ، کمزور، بودی، کم مایہ اور ناقص تخلیق سے حاصل ہو سکتا ہے۔

شاعری کے بارے میں آرٹلز کا خیال ہے کہ وہ کون سا عقیدہ ہے جو حوالہ نہیں ہوا۔ کون سا مسلک شرعی اصول ہے، جو سوال زد نہیں ہوا۔ کس روایت کا کوئی صدر نہیں پہنچا۔ خود مذہب یا مذہبیت میں ڈھل چکا ہے، لیکن شاعری کے لیے تصور (idea) ہی سب کچھ ہے۔ شاعری میں تصور، تصور محض کے طور پر کارفرمایا خلق نہیں ہوتا بلکہ وہ جذبے کے ساتھ نفسی ہو کر وارد ہوتا ہے۔ آرٹلز کے نزدیک تصور ہی اصل چیز ہے۔ آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور جزو اس کی لاشعوری شاعری ہے۔ اسی لیے اس کا خیال ہے کہ شاعری کا مستقبل انتہائی ناخوش کن ہے۔ شاعری کی قوت اور تاثیر کی بے پناہ صلاحیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ یہ دعویٰ بھی کرتا ہے کہ آئندہ زیادہ سے زیادہ لوگ یہ پائیں گے کہ ہم شاعری کی طرف اس لیے رجوع ہوئے ہیں کہ وہ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے، وہ ہمیں طمانیت بخشتی ہے، وہ ہمیں سہارا دیتی ہے۔ بغیر شاعری کے سائنس بھی ناکمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک دن شاعری ہی مذہب اور فلسفے کی جگہ لے لے۔ آرٹلز، ولس ورتھ کے اس قول کی تائید کرتا ہے کہ "شاعری زندگی کی دہل ہے اور تمام علم و آگہی کی تھیں ترین روح ہے۔"

آرٹلز کے ذہن میں شاعری کا ایک مثالی تصور ہے یعنی وہ شاعری جو ہر کسوٹی پر پورا اتر

کر اپنی برتری اور اپنی فضیلت کو ثابت کر سکے۔ آرنلڈ محاکمے میں بھی سختی کا قائل ہے اور جانچنے کے لیے بھی اعلیٰ معیاروں کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ شاعری میں ڈھونگ کا کوئی گز نہیں ہوتا، بالخصوص شاعری میں برتر اور کم تر، کھرے اور کھولے یا نصف کھرے، سچ اور باطل یا صرف نصف سچ کی غیر معمولی اہمیت ہے، کیوں کہ وہ شاعری ہی ہے جو اعلیٰ تر اتحاد کی اہل ہے۔ شاعری، شعری صداقت اور شعری حسن جیسے اصولوں کے ساتھ مشروط عقیدہ حیات ہے، ہماری روح جس سے طمانیت اخذ کرتی ہے اور جس سے ہمیں سنبھالا ملتا ہے لیکن تنقید حیات کی اہلیت کے مطابق ہی طمانیت اور ٹھہراؤ کی اہلیت، ہمیں میسر آتی ہے۔ شاعری جتنی بلند مرتبہ ہوگی اسی نسبت سے اس میں تنقید حیات کی اہلیت ہوگی۔ آرنلڈ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری ہی انبساط آفریں ہو سکتی ہے۔ اسی میں نئی قلب کاری اور ہمیں سنبھالے رکھنے کی قوت مضمر ہوتی ہے۔

آرنلڈ بہ حیثیت ایک نقاد

آرنلڈ نے اپنے ادبی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا، لیکن اپنے عہد کے ادب اور تہذیب اور ترقی کی رفتار سے پوری طرح مطمئن نہیں تھا بلکہ بعض اعتبار سے مایوسی ہی اس کے حصے میں آئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنا قلم نثر کی طرف موڑ لیا۔ 1865 میں اس کی معرکہ الآثارا تصنیف (Essays in Criticism) منظر عام پر آئی، جس نے بڑے پیمانے پر عوام کے ایک بڑے طبقے اور یونیورسٹی کے طلباء، اساتذہ اور دوسرے دانشوروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ایک سطح پر ادب، اس کے مطالعے کا معروض تھا، لیکن تہذیب اور بالخصوص انیسویں صدی کے نصف آخر کی برطانوی تہذیب اور برطانوی عوام کے عمومی رجحانات کو اس نے کلیدی حیثیت دی تھی۔ اسی لیے اس کتاب کو تہذیب کی انجیل سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع تھا۔ وہ اپنی بات تہذیب کے موضوع سے شروع کرتا ہے اور ادبیات، مذہبیات، سیاسیات اور اخلاقیات کے مسائل کو اسی ایک تناظر میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ اس کا ایک بڑا مقصد یہ بھی تھا کہ برطانوی باشندوں میں جو بد مذاقی پیدا ہو گئی ہے، اس کی کسی طور پر تربیت کی جاسکے۔ اسی بنا پر وہ ذوق کی معیار بندی کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دیتا ہے۔ اسے تنقید کے طریق کار میں جو انتشار اور بے اصولی پن کی کیفیت ہے اس کا بھی شدید احساس تھا۔ اسی لیے تنقید کے وہ

تاریخی اور سائنسی طریقوں کا تعارف کراتا ہے جن کی اساس معروضیت، تجربے، تقابل اور معقولیت پر تھی۔ اُسے اعلیٰ طبقے کی سردمہری اور بے اعتنائی سے شکوہ ضرور تھا لیکن اس کے لیے سب سے بڑا تہذیبی مسئلہ درمیانے طبقے کی معاشرت تھی۔ یہ وہ طبقہ تھا، جو اپنی دانشمندی اور عامیانہ پن کے احساس سے بھی عاری تھا۔ آرنلڈ کا خطاب عالموں اور دانشوروں سے اتنا نہیں تھا، جتنا اس طبقے سے تھا۔ وہ اپنے ہم وطنوں کو دانش کے اعلیٰ مقام پر دیکھنے کا زبردست متمنی تھا۔ جہاں وہ مایوسی سے دو چار ہونے لگتا ہے تو اس کا قلم یک دم طنز، کبھی شکوہ، کبھی احتجاج اور کبھی تسخیر کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ طبقہ امرا کی آسودہ خاطری، ذہنی کاہلی، اور ایک اوسط وکٹورین فرد کی دھکم دھکا کر کے دوسرے سے سبقت لے جانے کے لیے جو ہوشی مکی ہے آرنلڈ کے بحث کے موضوعات بھی یہی ہیں اور اس کے طنز کے نشانے بھی یہی ہیں۔ وہ تعلیمی اداروں اور نام نہاد دانش کدوں میں پروردہ تضادات اور ان کی نااہلی پر طعنہ زن ہوتا ہے۔ ایک روشن خیال ہونے کے باطنی اکثریت کے سطلے پن کو موجب ذلت سمجھتا ہے۔ کلیسائیت اور کلیسائیت کی سخت گیری کو طنز کا نشانہ بنا جاتا ہے۔ وہ ان تمام روایتوں، عقائد اور شرعی قواعد کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے، جنہیں دانش کی سطح پر صحیح ثابت نہیں کیا جاسکے۔ آرنلڈ حسن اور صداقت کو درجہ اول پر رکھتا ہے۔ اخلاقی متانت کا مرتبہ بھی اس کے یہاں بلند تھا، جس میں انسانیت کی ترقی کا راز مضمر ہے۔ وہ فن اور ادب میں بھی ان لوگوں پر سخت تنقید کرتا ہے، جو محنت، انہماک اور یکسوئی سے جی جراتے ہیں۔ آدمی جب تک اپنے اندر گہری سنجیدگی اور لگن نہیں پیدا کرے گا وہ اعلیٰ ادب نہیں خلق کر سکتا۔ اس نے کلاسیکیت سے فنی تخیل، فنی حسن اور ضابطہ بندی کا درس لیا اور یہ سیکھا کہ تخلیق فن ایک انتہائی صبر آزمائش ہے اور نقاد کی یہ کوشش ہونی چاہیے کہ وہ علم کے تمام شعبوں، دینیات، فلسفہ، تاریخ، فن اور سائنس میں معروض کا مطالعہ اس طرح کرے جس طرح حقیقت میں وہ ہے۔ جب کہ آسکر وائلڈ کا خیال تھا اس کے برعکس ہے وہ کہتا ہے کہ نقاد کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ "وہ معروض کا مطالعہ اس طور پر کرے جیسے حقیقت میں وہ نہیں ہے۔"

خلاصہ

آرنلڈ محض ایک بلند پایہ شاعر ہی نہیں تھا، وہ ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی تھا۔ اس کی تنقید کا

فن برائے تحفظ فن بنام جمالیات

ایک ایسی ادبی اور فنی تحریک جو اصلاً اور اصولاً فن برائے تحفظ فن کی علم بردار تھی۔ جمالیات، ادب و فن میں سماجی اور مذہبی مداخلت کاری کے انکار، اور تخلیق کی آزادی نیز حسن کی خود کاری پر زور دینے والی تحریک۔ اس تحریک کا اصرار اس امر پر ہے کہ تخلیق سے ماخوذ سرت، تاثر کا حکم رکھتی ہے اور چوں کہ یہ تاثر فوری اور بے میل ہوتا ہے اس لیے اسے اخلاقی تحفظ سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں پہلے فرانس اور پھر انگلستان میں اس رجحان کی باقاعدہ داغ بیل پڑی۔ اس کے ابتدائی نقوش رو مانیوں یا مخصوص جرمن مفکرین کے یہاں واضح ہیں۔ کانٹ، شلیک، گوٹے اور ہلر کم از کم اس امر پر متفق تھے کہ:

فن خود کار ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے نیز یہ کہ تخلیق کار اپنی تخلیقی ملکیت میں خود مختار اور آزاد ہے۔ کانٹ کا مقصدیت خارج از مقصد کا تصور یا اس کا یہ اصرار کہ فنی کار کا سہ کا وجود خالص اور غیر جاب دار ہونا چاہیے۔ گوٹے کا فن پارے کی آزاد عضویت پر زور، شلیک کا یہ خیال کہ فن پارہ اپنی شخصیت میں کائنات کا ایک بے نظیر انکشاف ہے، یا ہلر کا یہ نظریہ کہ اگر کسی کو اخلاقی بننا ہے تو اسے چاہیے کہ پہلے جمالیاتی بنے۔ اسرافن کے تئیں سماجی، سیاسی، اخلاقی اور اقتصادی ترجیحات کے منافی ہے۔ نیز یہ کہ فن کو جانچنے کا ہر وہ معیار جس کے ذریعے اس کی افادی کارکردگی و ناکارگی کا پتہ لگایا جاتا ہے۔

غیر جمالیاتی اور نادرست ہے۔

انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں ہربرٹ اسپنسر اور الیگزینڈر ہین، اور جیمز سٹی

موضوع و معروض صرف ادب ہی نہیں تھا بلکہ تہذیب، تاریخ، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے موضوعات و مسائل کا بھی اس کی تحریروں میں ایک خاص مقام تھا۔ وہ معقولیت پسند اور روشن خیال تھا جو کلاسیکی فن و ادب کی ضابطہ بندی اور معیار بندی کو مثالی تسلیم کرتا ہے لیکن مذہبی سخت گیری اسے سخت نا پسند ہے۔ شاعری اس کے نزدیک اعلیٰ درجے کا فن ہے، جو نہ صرف تفسیر حیات بلکہ تنقید حیات بھی ہے۔ اسی طرح اعلیٰ تنقید کو وہ ایک گراں قدر تہذیبی عمل قرار دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرنلڈ نے جن متنوع مسائل کو اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا ان کی گونج بیسویں صدی کے نصف اول تک سنائی دیتی رہی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے طریق نقد کا پہلا درس اسی سے لیا تھا۔ اسی طرح ایف۔ آر۔ لیوس کے تہذیبی تصورات پر آرنلڈ کے تاثرات کا نقش گہرا ہے۔

○

جیسے برطانوی نفسیات دانوں نے ادراک اور فہم کی نوعیت کے بارے میں یہ نیا تصور قائم کیا کہ:
انسانی ذہن سلسلہ بند تاثرات کے ذریعے بیرونی دنیا کا ادراک کرتا ہے۔

انسانی اعمال کے دو درجات ہیں۔ وہ اعمال جو بنیادی طور پر زندگی افزا اور زندگی کی افزائش سے متعلق ہیں اور دوسرے وہ جو آپ اپنے تحفظ کے ضامن ہیں۔ ان ماہرین نے انسان کے بنیادی جمالیاتی تاثرات کو دوسرے درجے پر رکھا ہے۔

جرمن مفکرین اور بالخصوص گوٹے کے تصورات نے غیر معمولی اور ہمہ گیر اثرات قائم کیے تھے۔ انگلستان میں کالریج، کٹیس، کارلائل اور بعد ازاں ڈالٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ، امریکہ میں ایڈگر ایلن پو اور رالف والڈو امرسن اور فرانس میں مادام ڈے اسٹیل، وکونکون اور تھیو فائل جو فرایئے کے بعد بودلیئر، میلا رے اور فلایئر نے ان تصورات کو فروغ دیا۔ اس ضمن میں تھیو فائل گوٹے کے جمالیاتی نقطہ نظر نے ایک نئی مثال قائم کی۔ وہ بنیادی طور پر ایک مصور تھا۔ جس کی ذہنیت کی تشکیل رومانوں کے عروج و زوال کے ماحول میں ہوئی تھی۔ لیکن وہ رومانیت کا مشروط و محدود طور پر ہی قائل تھا۔ رومانوں کی انسان دوستی، وسیع الشربتی، رجعت بہ فطرت اور جمہور پسندی جیسے تصورات سے اسے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے نزدیک:

”حسن خواہ اس کا تعلق فن سے ہو کہ فطرت سے آپ اپنا مقصد ہے۔ اخلاق

اس کی ذات کا حصہ ہے۔ ذریعہ نہیں۔“

گوٹے کا اصرار اشیا کی خارجیت پر تھا اور اسی بنا پر وہ ہیئت کی تکمیل کا دلدادہ اور لفظوں کے وسیلے سے بصارت کے تجربے کو تصویر و تجسیم میں بدلنے پر قادر تھا۔ اس نے اپنی نظموں کو عظیم اعتراف پاروں کا نام دے کر ذاتی تجربے کے اظہار کی راہ ہم وار کر دی۔ اس کے نزدیک فن روحانی طمانیت کا ذریعہ ہے۔ شاعری نہ تو در زور تھ کے لفظوں میں عالم سکون میں جذبات کی باز آفرینی ہے اور نہ جذبے کا بے محابا اظہار ہے۔ اپنے تنقیدی تصورات کے ذریعے وہ بہ یک وقت تین رجحانات پر اثر انداز ہوا۔ ایک طرف فن برائے فن کے علم برداروں نے اس کے تصور کو اپنے لیے مثال بنایا کہ فن خود مکتبی ہے۔ دوسرے حقیقت پسندوں نے اس کے غیر جذباتی اور فطرت پسندوں نے اس کے تخیل سے عاری معروضی فنی عمل کے رویے سے اکتساب کیا۔

فن برائے فن کے سوبدین کے حق میں اس کا یہ قول کافی مقبول ہوا کہ:

”فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے۔ اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔“
اس نظریے کے دفاع میں وہ کہتا ہے:

”کہ کسی بھی گھر کی اگر کوئی چیز انتہائی کارآمد ہے تو وہ ہے بیت الخلاء جس میں فلش کا بھی انتظام ہو۔“

امریکہ میں ایڈگر ایلن پو نے اس خیال کا اظہار کیا کہ:

”حسن ہی بیک وقت خالص، شدید اور جلد مسرت عطا کرتا ہے۔ اس کے مطابق حسن ایک مثالی ہیئت کا نام ہے، خواہ جس سے رشتہ قائم کرتے ہیں اور یہ تجربہ خالص جمالیاتی یا دوسرے لفظوں میں شاعرانہ مسرت کے احساس کا موجب ہوتا ہے اور جمالیاتی مسرت کا یہ احساس ہی حسن کی پرکھ ہے۔ جب لوگ حسن کا نام لیتے ہیں تو صحیح معنی میں ان کا اشارہ کیفیت کی طرف نہیں ہوتا بلکہ اس تجربے اور سرافراز روح کی طرف ہوتا ہے جسے وہ تصور حسن کا نتیجہ کہتا ہے۔ حسن ہی میں عظمت ہے اور حسن ہی شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق شاعری حسن کی ایک مترنم تخلیق ہے نیز یہ کہ نظم مکمل طور پر نظم کے لیے ہوتی ہے۔“

بادلیر پو سے بہت متاثر تھا۔ اس کا اصرار خوشبو، آواز، شکل اور رنگ کے حسی تجربے کی قدر پر تھا کہ ان سے تخیل ایک نئی دنیا یا بادلیر کے لفظوں میں ایک نئے حسی تجربوں سے معمور دنیا خلق کرتا ہے۔ وہ فن کے خالص ہونے پر زور دیتا ہے لیکن اخلاقیات سے اپنے آپ کو مکمل طور پر بری نہیں کرتا بلکہ وہ ان فنکاروں کے خلاف احتجاج کرتا ہے جو فن برائے تحفظ فن جیسے مکتب کی طفلانہ خوش خوابیوں میں گم ہو کر سرے سے اخلاقیات ہی کے منکر ہو گئے ہیں۔ تاہم فن اور تدریس اس کے نزدیک ایک دوسرے کی ضد ہیں بادلیر کہتا ہے کہ:

”فن ہر چیز کو مسمو لیتا ہے لیکن اس چیز کا ایک شیرازہ بند ترکیب میں اس طور پر

ڈھلانا ضروری ہے کہ اس سے ایک مکمل کل کا تاثر خلق ہو سکے۔“

بادلیر یہاں صاف لفظوں میں تخلیق کی عضویاتی ساخت کی سمت اشارہ کر رہا ہے۔ اس سے اس کی ہمکنی ترجیحات کا بھی بخوبی پتہ چلتا ہے۔ وہ دنیا کو علامتوں کا جنگل قرار دیتا ہے اس کے نزدیک فطرت کی نقل فن نہیں ہے بلکہ فن کا مقصد تو مثالی حسن کو قریب تر لانا ہے۔ اس کے

یہاں حقیقی عمل ایک وسیلہ ہے حسن مطلق کو پانے کا۔

ہادیر کے ان تصورات نے Pre-Raphaelites Brotherhood اور بالخصوص سون برن پر گہرا اثر قائم کیا۔ سون برن نے اپنی نظموں میں حسن سے متعلق ان حسی اور عشقیہ جذبات کا اظہار کیا جو عام اخلاقیات کے منافی سمجھے جاتے تھے 1866 Poems and Ballads نامی مجموعے میں بیشتر نظموں کے موضوعات اس زمانے کی اخلاقیات کے منافی تھے۔ اس باعث سون برن کو بڑی سخت مذمت و ملامت کا سامنا کرنا پڑا۔ ان نظموں پر اتنی لے دے گئی کہ سون برن نے اپنی دفاع میں Notes on Poems and Reviews نام سے ایک پمفلٹ شائع کیا۔ جس کا انداز جدلی اور مناظراتی تھا۔ اپنے پمفلٹ کے آخری حصے میں اس نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ فن کی آزادی کا مدلل دعویٰ پیش کیا اور ادب میں اخلاقیات کی مداخلت کو بارواٹھرایا۔ اپنے دعوے کے حق میں وہ ولیم بلیک کی شاعری کی مثال پیش کرتا ہے۔ تھیو اکسل گوپٹے اور ہادیر (جس سے وہ بے حد متاثر تھا) کا حوالہ دیتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی عنصر کا بار پاجانا محض ایک اتفاقی امر ہوتا ہے۔

گوٹے، پو اور ہادیر کے تصورات نے انیسویں صدی کے ریلج آخر میں والٹر پیٹر 1839-1894 اور آسکر وائلڈ کے ہاتھوں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ والٹر پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ فن زندگی کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ زندگی خود فن کی نقل کرتی ہے۔ فن کا محض تاثر پیش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی تجربہ مستقل اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔ پیٹر اپنے قاریوں کو جمالیاتی رفاقت میں زندگی بسر کرنے کا مشورہ دیتا اور جب فن برائے تحفظ فن پر اصرار کرتا ہے لیکن اس کی جمالیاتیت، وحشی لذتیت سے کوسوں دور ہے اسے دانشورانہ تشدد جمالیاتیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جو اخلاقی درس کی مخالف مگر فن کے اخلاقی اثر کی مؤند ہے۔ 1866 Style میں اس نے اس امر پر زور دیا کہ:

”عقیم فن اغلب طور پر ہم میں ایک دوسرے کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔“

وہ لفظوں کی اسرار انگیز قوت کا قائل تھا۔ شاعر جب اس قوت کو کام میں لاتا ہے تو اس کا تجربہ قاری کو اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شاعرانہ تجربے کے اظہار میں اس فنی عضو یاتی وحدت پر زور دیتا جس کی مثال فلاہیر نے پیش کی تھی فلاہیر ادبی اسلوب کا شہید تھا۔ اس کی نظر میں

موضوع کیسا بھی ہو، اسلوب کا اعلیٰ ہونا ضروری ہے۔

آسکر وائلڈ نے حسن کو علامتوں کی علامت کا نام دیا اور یہ کہ حسن انکشاف تو بہت کچھ کرتا ہے لیکن اظہار کچھ نہیں کرتا۔ فن بہ حیثیت مجموعی بے کار ہے۔ کیوں کہ جذبہ برائے تحفظ جذبہ یا فن کا مقصد ہے اور جذبہ برائے تحفظ عمل، زندگی کا مقصد۔ فن نہ تو انسانی ضرورتوں کی تکمیل کرتا ہے، نہ یہ کارآمد ہے، نہ وہ عامۃ الناس کے لیے ہوتا ہے، نہ اس کے ذریعے کسی عہد کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

آسکر وائلڈ موضوع کے برتاؤ میں علامتوں کی ایک حد بھی قائم کرتا ہے۔ اگرچہ اس کے یہاں مواد اور ہیئت کی یکسانیت پر زور ہے تاہم وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

”ہیئت ہی سب کچھ ہے، ہیئت ہی زندگی کا آسرا ہے۔ ہیئت کی زندگی قبول کرنے کے بعد پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں رہ جاتا جو تم پر منکشف نہ ہو۔“

دراصل آسکر وائلڈ کے یہاں ہیئت کا تصور مناسبت سے مماثل ہے۔ اُسے فطرت میں اس مناسبت کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کی اقلیم میں فطرت مثالی حسن کا درجہ نہیں رکھتی۔ وہ ان مصوروں کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا جن کا فن نقاشی پر استوار ہے۔ آسکر وائلڈ کے عہد میں تکنیکی ترقی اپنے عروج پر تھی۔ بصری فن کو نو نوگرانی کے چیلنج کا سامنا تھا۔ اسی کے رد عمل کے طور پر موسیقی، جو کہ ایک انتہائی غیر مادی فن ہے بہ حیثیت ایک خالص ہیئت کے فن کا منعہا ہو گئی۔ ماضی میں شوپن ہارپر یہ تصور پیش کر چکا تھا کہ موسیقی میں ضم ہو جانا ہی تمام فنون کا مدعا ہے۔ بعد ازاں نیٹس نے ایسے کو موسیقی کی روح کا زائدہ بنایا۔ ہادیر نے اپنی شاعری کو موسیقی میں حل کرنے کی سعی کی۔ پال ورلین 1844-1906 ہمیشہ لفظوں کی موسیقی کو گرفتار کرنے کے درپے رہا۔ پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ تمام فنون کی انتہا موسیقی ہے۔

انیسویں صدی کے ریلج آخر میں یہ تحریک اپنے عروج پر تھی لیکن اسی زمانے میں خالص ہیئت پرستی کے رجحان نے کم تر تخلیقی صلاحیت کے مالک فنکاروں کو اپنا اسیر بنالیا تھا۔ اخلاقی اقدار سے رشتے کمزور ہونے لگے تھے۔ حسن مطلق کی جگہ جسمانی حسن نے لے لی تھی۔ جمالیاتی تحریک بہ نام فن برائے تحفظ فن کے عروج کے زمانے ہی میں اس برلن طعن بھی کی گئی اور اسے طنز و تشہیک کا نشانہ بھی بنایا گیا۔ ادب فن ہی میں نہیں جمالیاتین کا غیر محتاط رویہ ان کی

روزمرہ کی زندگی میں بھی کام کر رہا تھا ان کی ذرق برق پوشائیں، ان کی تزک بھڑک، ان کا دکھاوا، ان کے ٹھاٹھ، سنجیدہ طبقات کے لیے مذاق کا موضوع بن گئے تھے۔ ٹینیسن خود ان کا زبردست نکتہ چیں تھا۔ گلبرٹ اور سلیمان نے اپنے ایک غنائی ڈرامے کے ذریعے اس تحریک اور اس تحریک کے ہم نواؤں کی نمائش پرستی اور کھوکھلے پن پر تنقیدیں دار کیے۔ جمالیتمین پر یہ بھی الزام تھا کہ ان کی زبان ذاتی اور مخصوص ہوتی ہے اسی لیے ان کے یہاں ابہام پایا جاتا ہے۔ مین جاسن جو دیٹ جو کہ زبان کے سماجی عمل کا قابل تھا براؤننگ اور روزینی کی زبان کو نا کافی بٹوٹی پھوٹی اور دور از کار خیالات سے معمور بتاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اسے ایسی زبان سے مماثل قرار دیتا ہے جو یونان کی بعض مردہ زبانوں کی اولین شاعری میں بھی نمایاں طور پر موجود تھی۔

اکثر نقادوں نے ابری برڈسلی کی بنائی ہوئی تصاویر کو غیر اخلاقی اور تخریب اخلاق ثابت کیا ہے اسی زمانے میں اسکاٹ کی عدالت نے ان تصویروں کو فحش قرار دیتے ہوئے ابری برڈسلی کی سخت لفظوں میں مذمت بھی کی تھی۔

سیاق

1. William Gaunt, The Aesthetic Adventure (1945)
2. Monroe C. Beardsley, Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (195)
3. Edward Bullough, Aesthetics: Lectures and Essays (1957)
4. John Dewy, Art as Experience (1958)
5. E.F. Carritt, The Theory of Beauty (1962)
6. R.G. Collingwood, Principles of Art (1945)

○

سجاد باقر رضوی

والٹر پیٹر

رسکن نے فن کو درس و ترفیب کا ذریعہ بنا کر اسے اخلاقیات کا آلہ کار بنا دیا۔ والٹر پیٹر (Pater) کے نزدیک فن کسی اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ ہونے کے بجائے بطور خود مقصد تھا۔ اس کا یہ تصور تھا کہ ہم زندگی کو فنی سطح پر محض اس وقت بسر کر سکتے ہیں جب کہ ہم مقصد اور ذریعے کو ایک سمجھیں۔ فن اور شاعری کی اخلاقی اہمیت اس بات میں ہے کہ ہم زندگی میں مقصد و ذریعے کی اکائی کے تصور کو پھیلائیں۔ پیٹر کا خیال تھا کہ فن کا کام درس و تدریس یا قوانین نافذ کرنا نہیں ہے۔ فن ہمیں زندگی کے میکائیکل سے تھوڑی دیر کے لیے علیحدہ کر کے سکون بخشتا ہے۔ اس کے نزدیک سب سے بڑی اخلاقی ضرورت یہ تھی کہ زندگی فن کی اعلیٰ سطح پر بسر کی جائے۔

پیٹر ادب کا مسئلہ اس طرز اظہار کو سمجھتا ہے جس کے ذریعے ادیب زندگی کے بارے میں ایک زاویہ نگاہ پیش کرنا ہے۔ پس تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ادب پر اسی زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالے۔ گویا پیٹر کے نزدیک ادب محض اس وقت ادب بنتا ہے جب وہ اپنے مخصوص طرز اظہار کے ذریعے زندگی کے بارے میں کوئی زاویہ نظر پیش کرے اور تنقید اس زاویہ نظر، یا بہ الفاظ دیگر طرز اظہار کا مطالعہ کرے۔ اس کے نزدیک ادب اور فن محض زندگی کا جز نہیں ہیں بلکہ وہ پوری زندگی ہیں۔ بشرطیکہ ہم زندگی کی اعلیٰ روحانی سطح کو سمجھ لیں۔

پیٹر کا خیال ہے کہ درؤ زور تھ کی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ کی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ دونوں قسم کے مؤثر ملتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کیا اس کے یہاں ایک قسم کی محویت (dualism) ہے۔ ادنیٰ مؤثر کے اظہار کے وقت وہ ایک عام سطح کی زندگی کا اظہار کرتا ہے اور اسی لیے اس کی شاعری بسا اوقات اعلیٰ سطح حاصل نہیں کرتی۔ بہر صورت پیٹر، درؤ زور تھ کے یہاں ادنیٰ سطح کی شاعری کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے لیے عام انسان کی طرح زندہ رہنا ضروری

تھا۔ غالباً وہ یہ سمجھتا ہے کہ شاعر ہونے سے پہلے کسی شخص کا عام انسان ہونا ضروری ہے، مگر پیٹر کا مثالی فن کا محض اعلیٰ سطح کی انسانیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی اعلیٰ سطح پر زندگی بسر کرتا ہے یعنی احساس و ادراک کی اعلیٰ سطح پر، جہاں وہ کائنات کی نفسی کو سمجھتا ہے۔ اس سطح پر یا تو وہ تخلیق فن کرتا ہے یا پھر حسین فن۔ اس کا یہ مثالی فن کا تجربہ برائے تجربہ کا قائل ہے۔ اس کے خیالات غلوں اور خوبصورت اشیا کی طرح اس کے ساتھ رہتے ہیں۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ افلاطون بھی خیالات کو اس طرح اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ وہ ان سے اس طرح بات کرتا ہے، اس طرح پیار کرتا تھا گویا وہ انسان ہوں۔ پیٹر کا یہ مثالی فن کا مذہب، ادب اور فلسفے سے وہ کچھ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اسے زندگی کو فن کی سطح پر بسر کرنے میں مدد دے۔

پیٹر کے نزدیک فن اور اس کی تنقید و تحسین کو چند اصولوں کا پابند نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک خاص قسم کے مزاج کا معاملہ ہے۔ جو قبول پیٹر:

”محض نظریات کی سخت گیری سے آزاد ہو اور اس کے باوجود خیالات سے لبریز ہو۔“

ایسے مزاج کے لیے ضروری ہے کہ وہ حسن کے تمام محرکات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھے مگر اس آزادی کے باوجود منظم رہے۔ پیٹر اعلیٰ تنقیدی ذہن کے لیے یہ ضروری سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تنظیم کرتے وقت ہر قسم کے رسمی تصورات و تعصبات سے آزاد ہو جائے اور نئے خیالات اور نئے اسالیب کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو۔ اس کے مطابق اس معیار کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید کے لیے پہلے سے قوانین نہ وضع کیے جائیں، اس لیے کہ تخلیق تمام بنے بنائے قوانین کو توڑ دیتی ہے۔ ناقد کی حیثیت سے پیٹر جس چیز کا متلاشی ہے وہ فن کار کا تخلیقی جوہر ہے جو اس کی پوری شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور اسے زندگی کی تمام چیزوں سے ممتاز کرتا ہے۔ فن کار کا یہ جوہر اس کے خیالات اور اس کے اسالیب میں ظاہر ہوتا ہے۔ پیٹر کے نزدیک خیالات اور اسالیب دو چیزیں نہیں ہیں۔ پیٹر کا طریق کار یہ ہے کہ وہ انسانی روح کو جسم کے ذریعے دیکھتا ہے شاید اس لیے کہ وہ جسم اور روح کی دوئی کا قائل نہیں ہے۔ اسی طرح وہ ادب و فن کے جوہر کو اسلوب زبان و بیان اور ہیئت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جسم و روح کی اکائی کی طرح وہ خیالات و اسلوب کی اکائی کا قائل ہے۔

پیٹر کا خیال ہے کہ فن کار زندگی کے واقعات و حقائق کو پیش نہیں کرتا وہ ان کے بارے میں

اپنے تصورات و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ اس کے فن میں عظمت اس تناسب سے پیدا ہوگی جس تناسب سے وہ اپنے احساس کے اظہار میں سچا ہوگا۔ پیٹر کے نزدیک فن کا سارا حسن اس اظہار کی سچائی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں وہ اعلیٰ عرفان کی بات نہیں کرتا اور آں حالیہ درجہ زور تھ کے یہاں وہ خود اعلیٰ ادبی موڈ کی بات کرتا ہے۔ وہ اعلیٰ عرفان کو لازمی قدر سمجھتا ہے اور حسن کا ماخذ محض اظہار کی سچائی کو مانتا ہے۔ اس طرح اس کے نزدیک فن، واقعاتی حقائق کے متعلق فن کار کے احساسات و تاثرات کو ایک ہیئت ملنے کا نام ہے۔

پیٹر کے بارے میں ایک بات یہ سمجھنے کی ہے کہ اس کے نظام فکر میں شہرت عام حاصل کرنے والے ادیب کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ نہ ہی اس کے ذہن میں عام قارئین کا کوئی تصور ہے اس کے ذہن میں زندگی کی اعلیٰ فنی سطح کا ایک تصور ہے جس پر اس کا فن کار زندگی بسر کرتا ہے۔ ادب و فن کے حوالے سے ہی عام لوگ بھی عامیانہ زندگی سے تھوڑی دیر کے لیے بلند ہو سکتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ادبی فن کار اپنے الفاظ کی چھان بین کرتا ہے اور محض انہیں قبول کرتا ہے جو صداقت اظہار کے لیے ضروری ہوں وہ سطحی اور مزین الفاظ کو ترک کر دیتا ہے اور زبان کے سچے عاشق کے طور پر ان لوگوں سے نفرت کرتا ہے جو اسے لاپرواہی سے استعمال کرتے ہیں۔

پیٹر کے نزدیک الفاظ ادب کا وسیلہ ہوتے ہیں لہذا انہیں استعمال کرنے کے لیے انتہائی احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ احتیاط پورے فن پارے کی ساخت و بافت کے لیے ضروری ہے۔ یہ ادب و فن کی وہ ضرورت ہے جس کے بارے میں پیٹر خود یہ کہتا ہے کہ اسے ”میں اسلوب میں ذہن کی ضرورت کا نام دیتا ہوں۔“ الفاظ کے علاوہ پیٹر کے نزدیک ذہن ہے جو فن پارے کے پورے نظام، پوری ساخت اور تار و پود میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ تیسری اہم چیز روح ہے اور روح سے پیٹر کی مراد وہ شخصیت ہے جو زبان کے ذریعے اپنا ابلاغ کرتی ہے، اور جس کی اپیل تعلق اور جذبہ کی اپیل ہوتی ہے۔ اسی کے باعث ہمیں کسی کتاب میں مصنف نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ اسلوب میں ذہن سے پیٹر کی مراد فنی و تکنیکی عنصر اور روح سے مراد جذباتی و جذباتی عنصر ہے۔

اسلوب کے سلسلے میں پیٹر اظہار کے غلوں کا متقاضی ہے۔ وہ ظاہر کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ”ادبی اسلوب کا شہید تھا۔“ اس کے مطابق ظاہر کے یہاں غلوں کی سب سے اعلیٰ صورت، یعنی اظہار کا غلو محض اس پرانے متولے کو یاد نہیں دلاتا کہ ”اسلوب انسان

ہے۔ "دو تو ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسلوب ہی حقیقی انسان ہے۔ پتیر کا یہ نظریہ فن کارانہ غلوس پر مبنی ہے۔ غلوس سے اس کی مراد جذبہ کا غلوس نہیں بلکہ وہ فن کارانہ بھگتی و دلجمعی ہے جس کے ساتھ فنکار فن پارے کی تکمیل کرتا ہے۔

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پتیر کے لیے مواد اور موضوع زیادہ اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ اسلوب کی اہمیت جتاتے ہوئے موضوع سے بے اعتنائی برتنا نظر آتا ہے۔ اس کے استدلال سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موضوع خواہ کچھ ہو اظہار میں چٹکی ہونی چاہیے مگر ہمیں اس کے اس خیال کو ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ہم پتیر کے ہم خیال محض اس وقت ہو سکتے ہیں جب کہ ہمیں یہ علم ہو کہ فن کار جس چیز کا اظہار کر رہا ہے وہ فی الحقیقت کسی اہمیت کا حامل بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں سوچ سکتے کہ موضوع خواہ کتنا ہی پیش پا افتادہ اور عامیانہ ہو محض اس کا کھل اور خوبصورت اظہار، فن سے عبارت ہوگا۔ اگر ہم پتیر کے اس نظریہ پر غور کریں کہ سارا حسن "سچائی کی خوبصورتی یا بے الفاظ دیگر اظہار میں ہے۔" تو اس سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ بالآخر پتیر کے نظریات اپنے منطقی نتیجے پر پہنچ گئے اور اس کے مقلدوں نے اس خیال کو اپنالیا کہ محض اسلوب اور اظہار ہی فن ہے۔

گو پتیر نے بات واضح طور پر نہیں کہی لیکن اس کے مختلف اشارے ہمیں اسی طرف لے جاتے ہیں جدھر اس کے مقلد گئے۔ پتیر فن کار کے تجربات و تاثرات کو وہ زندگی نہیں سمجھتا جو کسی فن پارے کی اہمیت کے اندر ہوتی ہے یا جو اہمیت کی تخلیق کرتی ہے۔ اس کی نظر میں ایسے تجربات و تاثرات خود ہیئت ہوتے ہیں۔ پتیر کا سارا زور الفاظ پر ہے، الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترکیب و ترتیب پر ہے۔ گویا یہ الفاظ روح کو جسم عطا کرتے ہوئے اپنی کسی ایسی باطنی قوت کو بروئے کار لاتے ہیں جو ان میں موجود ہوتی ہے۔ اسی باعث کسی فن پارے میں توانائی اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ یوں پتیر اسلوب اور اظہار کے عظیم ترین امکانات کا قائل ہے اور ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ اگر موضوع اور مواد بے کار ہو تو بھی اظہار کی قوت کے باعث فن کے حسن میں کوئی کمی واقع نہیں ہوگی۔ پتیر کے تصورات کے مطابق فن کار کے اسلوب اور اظہار کے چھپے زندگی کی تحریک نہیں ہوتی۔ پتیر زندگی سے بے نیاز ہے اس کی اپنی تحریروں سے بھی یہی واضح ہوتا ہے۔ اس کا مثالی ہیرو میریس (Marius) جن تجربات سے گزرتا ہے وہ بھی ہم اور کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پتیر کے نظریات فن پارے کے ایک عنصر پر زیادہ زور دینے کا نتیجہ

ہیں اور وہ فن کے متعلق اس کے مخصوص زاویہ نگاہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں موضوع اور طرز اظہار دونوں اصول کار فرما ہوتے ہیں تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ پتیر محض ایک اصول پر زور دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں جس تناسب سے کسی ناقد کے نزدیک اسلوب و طرز اظہار اہم ہوگا اسی تناسب سے وہ کسی ایسے نظریہ فن کی طرف مائل ہوگا جو مثالی تو ہوگا مگر مردود پیش کی زندگی سے اس کا رابطہ ختم ہو جائے گا۔ زندگی کا خام مواد یعنی تند و تیز جذبات اور گونا گوں حسی تاثرات ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ وہ اعلیٰ و ادنیٰ سب کی ملکیت ہیں لیکن اس کے برخلاف اعلیٰ اظہار کی صلاحیت محدود ہے چند لوگوں میں ہوتی ہے، محض ان لوگوں میں جنہوں نے اس کے لیے ریاض کیا ہو، نظم و ضبط کے ساتھ اس کی تربیت حاصل کی ہو، جو زبان کے مزاج سے مکمل طور پر واقف ہوں اور الفاظ کے تیز پچانے ہوں۔

اپنے ان نظریات کے مطابق پتیر ان لوگوں سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے جن کا شمار دنیا کے اعلیٰ ادیبوں میں محض اس لیے ہوتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ گو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر ان کی قوت اظہار بھی اتنی ہی بلند ہوتی جتنے ان کے موضوعات تو شاید وہ اعلیٰ تر مقام کے حامل ہوتے۔ پتیر کا کہنا ہے کہ سارا فن "فضول اور دافر چیزوں کے اخراج میں ہے۔" لیکن اس اصول کو ایسے عظیم فن کاروں مثلاً ڈکنس اور شکسپیئر پر منطبق نہیں کیا جاسکتا اور نہ اس اصول کو عظیم روحانی شاعروں یا حقیقت پسند ادیبوں پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اگر ہم ایسا کریں تو بہت سے ادیبوں کو عظیم ادیبوں کی فہرست سے خارج کرنا پڑے گا۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ جامعیت کی کمی، افراط و تفریط کی موجودگی اور مواد کے غیر توازن سے ادیب کی فنی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے مگر بقول جانسن (Ben Jonson) "زیادتی کا انتشار کسی کی بے بضاعتی سے بہتر ہے۔" زبان و بیان کی خوبیوں کو زندگی کے مواد پر ترجیح دینا ایک ایسی ذہنیت کا مظاہرہ ہے جس کے مطابق ظاہری حسن و صورت کو حسن سیرت پر فوقیت دی جاتی ہے۔ گو خود پتیر نے ایک مقام پر اس بات کو تسلیم کیا کہ عظیم فن میں انسانیت کی روح ہوتی ہے، تاہم اس کے عام نظریات سے ان ناقدوں کو بہت زیادہ تقویت ملی جنہوں نے بعد ازاں فن برائے فن کے نظریہ کی آڑ میں ادب و فن کو فیشن سے تعبیر کیا۔

"فن برائے فن" کی تحریک کی ابتدا تو فرانس میں ایڈگر ایلن پو کے اثرات کے تحت ہوئی،

وہسلر (Whistler) کے ذریعے انگلستان پہنچی، اور انگلستان میں آسکر وائلڈ (Oscar Wilde)

کے ہاتھوں پر وہ ان چیزیں۔ دوسرے اور اس کے ساتھ فن کے سلسلے میں رسکن (Ruskin) کے اخلاقی نظریات کے شدید مخالف تھے اور بڑی حد تک پیئر کے نظریات سے ہم آہنگی محسوس کرتے تھے۔ تاہم انھوں نے پیئر کے نظریات کی آڑ لے کر ادب کو زندگی سے بالکل غیر متعلق کر لیا جو خود پیئر بھی نہ چاہتا تھا۔ پیئر کے نزدیک فن واقعاتی حقیقتوں کے احساس کا اظہار تھا اور یہ بھی کہ اس میں انسانیت کی روح کی کارفرمائی بھی ضروری تھی مگر دوسرے اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک یہ تمام تھانے جو زندگی اور فن کا رشتہ استوار کرنے کے لیے ضروری تھے، فن کار کے نجی تاثرات بن کر رہ گئے۔ دوسرے نے رسکن کے اس اعلان کا کہ فن عوام کو اخلاق سکھاتا ہے، صحیح جواب دیا کہ اگر فن اخلاقیات سکھانے لگے تو وہ اپنی ماہیت سے منکسر ہوگا۔ فن کا اپنا دائرہ کار ہے اور وہ اخلاقیات کے دائرہ کار سے متعلق ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن دوسرے اور اس کے ساتھیوں نے محض اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انھوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور یہ دعویٰ کیا کہ فن کی ایک اعلیٰ تہذیبی سطح ہوتی ہے جس کا تعلق غیر مہذب، بے تربیت عوام کے ساتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ عوام تو اپنے غیر مہذب جذبات و تاثرات کے ساتھ زندگی بسر کرتے ہیں، وہ زندگی کی اس اعلیٰ سطح کا تصور ہی نہیں کر سکتے جس پر ادیب و فنکار زندگی بسر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ فن کو عوام کی اصلاح کا ذریعہ بنانے کا مطلب یہ ہے کہ اُسے زندگی کی ادنیٰ سطح پر محسوس کر اس کی تدریجاً لے لیا جائے۔ علاوہ ازیں فن کار زندگی کی ادنیٰ اور پست سطح کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ اپنے اعلیٰ اور اعلیٰ سے جن چیزوں کا مشاہدہ کرتا ہے اور وہ تاثرات جو اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں محض اسی کے لیے اہم ہوتے ہیں چونکہ عوام الناس پست سطح پر زندگی گزارتے ہیں اس لیے فن کار کے مشاہدات و تاثرات ان کے لیے بے معنی ہوں گے۔ فن کار کی تخلیق محض اس شخص کے لیے کوئی مفہوم رکھے گی جو فن کار کے تہوار سے پر چل کر فنی بصیرت حاصل کرے اور محض اس طرح اُسے فن میں وہ سکون مل سکتا ہے جو خود فن کار حاصل کرتا ہے۔

پس فن برائے فن کے نظریے کے مطابق فن کا مقصد مسرت یا سکون بخشنا ہے۔ فن کا موضوع خواہ کچھ ہو، فن کار کی وقاداری محض اس کے اپنے تاثرات سے ہوتی ہے۔ رسکن بھی اس حقیقت کو ماننا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن کار کو یہ لازم ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے وقاداری برتے، اور اگر کوئی فن کار یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے بے اعتنائی برت کر کسی فلسفہ یا کسی نظریہ کی بنیاد پر کوئی بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے تو یہ اس کی خام خیالی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ فن کار اپنے تاثرات کا وقادار رہ کر دیگر نظریات اور فلسفوں سے غیر جانبداری برتتا ہے اور فن کی غیر جانبداری کا یہ نظریہ ایک حد تک قابل قدر بھی ہے مگر اس جمالیاتی نقطہ نظر سے دو قابل اعتراض باتیں پیدا ہوئیں:

1. اول یہ کہ فن کی غیر جانبداری کے نظریے کے مدعی یہ بات بھول گئے کہ فن کی جڑیں ہمیشہ گرد و پیش کی واقعاتی زندگی میں ہی ہوتی ہیں خواہ وہ فن حقیقت پسندانہ ہو یا تاثراتی، رومانوی ہو یا کلاسیکی، علامتی ہو، تمثیلی یا تجریدی۔ زندگی سے الگ فن کی کوئی اور بنیاد تلاش کرنا بے معنی بات ہے۔ ہر فن معروضی اظہار چاہتا ہے اور کسی ایسے موضوع کی تلاش کرتا ہے جس کی ماہیت کو معروضی اظہار کے ذریعے نمایاں کیا جاسکے۔
2. دوسرے یہ کہ ان کا خیال یہ تھا کہ فن کارانہ صلاحیتیں مخصوص قسم کی ہوتی ہیں اور اپنی کیفیت و کیفیت کے اعتبار سے ان صلاحیتوں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں جو دیگر کاموں میں صرف ہوتی ہیں۔

مگر جدید نفسیات اور ہماری عام فہم، دونوں اس تصور کے خلاف ہیں۔ یہ تصور ایک اور غلط فہمی پیدا کرتا ہے اور وہ یہ کہ فنی الجبار فن کار کی ذمہ داری نہیں ہے۔ وہ تخلیق فن محض اپنی مسرت اور سکون کے لیے کرتا ہے اور اپنے نجی اور ذاتی تاثرات کا اظہار کر کے ہی اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے۔ دوسروں کی داد و تحسین یا تنقید سے اُسے کوئی مطلب نہیں ہے۔ تاہم دنیا کے عظیم ترین فن کار جو خود ناقذ بھی تھے ایسے تصرف کے خلاف نظر آتے ہیں جس کا مقصد اپنی تسکین انا کے سوا کچھ نہ ہو۔ غالباً پیئر کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ اس کے بعد اس کے نظریات کو "فن برائے فن" کے تصورات میں ڈھال دیا جائے گا اور اسی لیے وہ اس کے خلاف تنبیہ کرتا ہے:

”اسلوب کی ایسی پستی کہ وہ فرد کی راخیت اور نری ذاتی تربیت بن جائے،

جلدی فصیح کے حدود میں داخل ہو جائے گی۔“

صرف یہی نہیں بلکہ پیئر تو یہاں تک کہتا ہے کہ فن پارے کو اس کی منطقی اور حیراتی Architectural جگہ انسانی زندگی کی عظیم عمارت میں ملتی ہے۔



(مغربی تنقید کے اصول: سجاد ہاتر رضوی، اشاعت 1985، ناشر: نصرت پبلشرز، راین آباد گھنٹو)

کروچے

جمالیتی نظریات کی دنیا میں 'نظریہ نقل' ایک زمانے تک اپنی دھاک جمائے ہوئے تھا۔ صدیاں گزرنے کے بعد رومانیت کے علمبرداروں نے کلاسیکیت اور نوکلاسیکیت سے بغاوت کرتے ہوئے اس نظریے کے تار پود بکھیر دیے۔ یوں تو جوشار نیالڈز (Joshvareynolds) نے فن میں تخیل کی اہمیت پر زور دے کر نظریہ نقل میں کافی وسعت پیدا کر دی تھی۔ لیکن پمگل اور گوٹے نے اس کی مکمل تردید کر ڈالی۔ گوٹے نے فن کو صرف حسن، تک محدود کرنے کے بجائے اسے جذبات سے منسلک کر دیا اور اس کی تشکیل..... کردار کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ کروچے (1866-1952) نے فن کو وجدان کا مترادف قرار دے کر علم جمالیات میں نئی جہت کا اضافہ کیا اور ارتسام اور اظہار کو ایک جان دو قالب قرار دے کر فن کا ایک بالکل اچھوتا اور نیا نظریہ پیش کیا۔ اگر ایک طرف آئی اے رچرڈز نے کروچے کے نظریہ اظہاریت کا مذاق اڑایا ہے تو دوسری طرف کالنگ ووڈ (Colling Wood) کیئرٹ (Carrit) جان ڈیوی (John Dewey) اور سنٹینا (Santayana) اس سے گہرے طور پر متاثر ہوئے ہیں۔

کروچے ایک عینی مفکر تھا۔ یہ نہیں کہ اس نے اپنے زمانے کے مادی فلسفوں کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ اس نے مارکس، کی Daskapital کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور مارکس کی معاشیات اور تاریخی مادیت پر مضامین کا ایک سلسلہ بھی شائع کیا تھا لیکن یہ مادی فلسفہ اس کی عینیت پسندی کو متاثر نہیں کر سکا۔ اس کی نظر میں افلاطون کی طرح ایمان ثابتہ حقیقت نہیں بلکہ ہر حقیقت ایمان میں ڈھل کر نئی منکشف ہوتی ہے۔ ہم حقیقت سے اس وقت تک روشناس نہیں ہوتے جب تک وہ ہمارے احساسات اور خیالات کا روپ نہ دھار لے۔ وہ عینیت پرست ہونے کے باوجود مابعد الطبعی تصورات سے متنفر تھا۔ نہ تو مذہب کا قائل تھا اور نہ روح کی ابدیت کا۔ اس کے

مباحثوں میں جہاں بھی روح کا لفظ آیا ہے وہ مادہ کے تہاکن کے طور پر آیا ہے اور اصطلاح وجدان بھی مابعد الطبعی مفہوم میں نہیں بلکہ خالص نفسیاتی اصطلاح کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ وہ اگرچہ ایک فلسفی تھا اور منطق کے سارے بیج ورم اور قییب و فراز سے اچھی طرح واقف تھا لیکن اس کی عینیت پرستی اسے فلسفہ جمالیات کی طرف لے گئی اور اس نے 1902 میں اپنی بہترین تصنیف Aesthetics شائع کی جس کی بدولت وہ جمالیات میں ایک نئے دبستان کا بانی قرار پایا۔

کروچے کے نظریہ اظہاریت میں وجدان کو فن کی اساس قرار دیا گیا ہے۔ وجدان ہم اہل مشرق کے لئے صدیوں پرانی چیز ہے۔ وجدانی علم کو ہم عرفان یا معرفت کہتے ہیں اور رومی اور غزالی جیسے صوفی مفکرین نے عرفان ذات کے لئے عقل کے مقابلے میں اس پر اسرار قوت کا سہارا لیا ہے لیکن یہ اصطلاح ہمارے ہاں مابعد الطبعی مفہوم میں استعمال ہوتی آئی ہے اور اس کا کام صرف حیات و کائنات کے مرموزات کو سمجھنا اور خالق کائنات کا عرفان حاصل کرنا ہے۔ مغربی فلسفے کی تاریخ میں برگستاں نے وجدان کو اپنے نظام فکر میں نمایاں جگہ دی لیکن اس نے صرف مافوق العقلی (Suprintellectual) وجدان سے سروکار رکھا اور احساسی وجدان (Sensousintution) قرار دے کر اسے نظر انداز کر دیا۔ جدید نفسیات میں وجدان کو ایک ذہنی و ظنی کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا ہے۔ یونگ..... انسانی ذہن کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے ایک حصے میں وہ فکر اور احساس کو رکھتا ہے اور دوسرے حصے میں وجدان اور احساس (Sensation) کو۔ اس تقسیم کی وجہ یہ ہے کہ وہ فکر اور احساس کو عقلی اور قدر بخش (evaluation) و خائف قرار دیتا ہے اور وجدان و احساس کو غیر عقلی اور غیر قدر بخش و خائف سمجھتا ہے۔ کروچے وجدان کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ یہ ایک لعلانی قوت ہے جو اشیا کے باہمی رشتوں کو نہیں بلکہ ان کے جوہر کو دریافت کرتی ہے ان کی انفرادیت کا علم دیتی ہے اور ہیکر تخلیق کرتی ہے۔ ویکو (Veco) جو کروچے کا ہم وطن اور اس کا پیش رو تھا اور جس سے کروچے کافی متاثر ہوا ہے لکھتا ہے "شاعری انسانی ذہن کی قدیم ترین سرگرمی ہے۔ تصمیات (Universals) قائم کرنے کی منزل تک پہنچنے سے پہلے انسانی قوت متخلیہ سے کام لیتا رہا ہے۔ ایک واضح ذہن سے سوچنے سے پہلے وہ اپنی منتشر صلاحیتوں کی مدد سے اشیاء کا درک کرتا ہے وہ کلامی آواز کو الفاظ میں ڈھالنے سے قبل گاتا ہے۔ نثر بولنے سے پہلے نظم بولتا ہے۔ تکنیکی اصطلاحیں استعمال کرنے سے

اُن انگ دور دینے کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں لیکن سب مختلف طور پر فن کے اس بنیادی وصف تسلیم کرتے ہیں کہ فن مزاج کے اعتبار سے انتہائی ہے اور اس کا مجموعی تاثر ہی سب کچھ ہے اور فن کو وجدان قرار دینے سے فن کا یہ بنیادی وصف ابھر کر سامنے آتا ہے۔

لیکن کروچے یہاں رک نہیں جاتا بلکہ وجدان اور اظہار میں انضمام کا مکمل تلاش کر کے ان کے درمیانی امتیاز کو ختم کر دیتا ہے اور یہی وہ نشان منزل ہے جہاں کروچے کے نظریے سے اتفاق جزوی اتفاق اور اختلاف کی راہیں پھوٹی ہیں۔ اس کا کہنا ہے وجدانی علم اظہاری علم ہے۔ وجدان یا استعارہ صحت کی حیثیت سے ہر اس چیز سے ممتاز ہے جسے محسوس یا برداشت کیا جاتا ہے۔ یہ احساسات کے سیل یا موج سے یا نفسی مواد سے بھی ممتاز ہے اور یہ صحت ہی اظہار ہے کسی چیز کا وجدان ہی اس کا اظہار ہے اور سوائے اظہار کے (نہ کم نہ زیادہ) کچھ نہیں۔ صرف اظہار ہے۔ کروچے کی نظر میں وجدانی یا اظہاری علم ہی جمالیاتی یا فنی حقیقت ہے یہاں یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کروچے وجدان کو صحت کی سطح پر لا کر ہی اسے اظہار کہتا ہے اور اسے ہر چیز سے ممتاز کرتا ہے، جسے محسوس یا برداشت کیا جاتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اگر وجدان اظہار ہے تو اور اکات بھی اظہار ہیں اور ہماری روزمرہ کی زبان کے پیکر جو تجربے کی منزل سے نہیں گزرتے اظہار ہیں پھر یہ اظہارات کیوں کروچے کے دعوے سے خارج ہیں؟ کروچے اور اکات اور روزمرہ کے فنی پیکروں کو فنی اظہار نہیں بلکہ کم تر درجے کا اظہار سمجھتا ہے۔ زبان کا استعمال کثیر القاصد ہے۔ وہ جہاں ترسیل کے لئے استعمال ہوتی ہے وہیں تعقین کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے اور فکر کے وسیلے کا بھی کام دیتی ہے۔ جب کروچے وجدان کو اظہار کہتا ہے تو اس سے اس کی مراد وہ فنی وجدان ہے جو صحت میں ڈھلتا ہے۔ کروچے کے لیے صحت ہی سب کچھ ہے اور وہ وجدان و اظہار کا باہمی امتیاز متاثر مواد و صحت کا درمیانی پردہ بھی اٹھا دیتا ہے۔ اور لفظ و معنی میں معنی کو ترجیح حاصل ہے یا لفظ کو اس طرح کی بحث ہی کو ہمیشہ کے لئے ختم کر دیتا ہے۔ اگرچہ کروچے معنی منظر ہے لیکن وہ الفاظوں یا برکات کی طرح مادے کے وجود ہی کا منظر نہیں ہے۔ اسے اس کا اعتراف ہے کہ مادے کے بغیر کوئی انسانی علم و عمل ممکن نہیں۔۔۔۔۔ یہ مادہ یعنی مواد ہی ہے جو ہمارے ایک وجدان کو دوسرے وجدان سے تمیز کرتا ہے، لیکن جب یہی مادہ صحت سے مفتوح ہو جاتا ہے تو محسوس صحت کو ختم دیتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں وجدان اظہار بن جاتا ہے۔ یہ اظہار دراصل وجدان کی تحریر و تکمیل اور تہذیب و تزئین کا دوسرا نام ہے۔

اگر کروچے کا یہ موقف صحیح ہے کہ وجدان ہی اظہار ہے تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ کوئی خیال زبان کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا کیونکہ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے زبان ہی وسیلہ اظہار ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہم اکثر سوچتے ہوئے یا گفتگو کے دوران محسوس کرتے ہیں کہ کسی مناسب لفظ یا مناسب عبارت کے برعکس سوچنے کی وجہ سے ہم اپنا مافی الضمیر اچھی طرح ادا نہیں کر پا رہے ہیں۔ کبھی بے خیالی میں آم کہہ کر املی مراد لیتے ہیں اور جب مخاطب سیاق و سباق کے پیش نظر ہمیں اپنی اس غلطی، اس Slip of the tongue کی طرف متوجہ کرتا ہے تو ہم اپنی غلطی فوراً درست کر لیتے ہیں۔ ہر زبان میں مختلف المعانی الفاظ بھی ہوتے ہیں اور مترادفات بھی اور بعض اوقات ان کے انتخاب میں ہم سے لغزش بھی ہو جاتی ہے۔ شاعروں کو بالعموم شکایت رہی ہے کہ الفاظ ان کے خیالات کا ساتھ نہیں دیتے، دل کا دریا لفظ کا وادی میں نہیں بہتا۔ داستان نامفہوم رہ جاتی ہے اور شاعر خود کو نہر محسوس کرنے لگتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ کئی پنڈت سنسکرت زبان سے ناواقف ہونے پر بھی اشلوک پڑھتے ہیں اور کئی ہندوستانی مسلمان عربی کا ایک لفظ جانے بغیر قرآنی آیتیں فر فرماتے ہیں اور بچے کسی غیر زبان مثلاً انگریزی یا خود اپنی زبان کی طویل نظمیں ان کا ایک حرف یا مجموعی مفہوم سمجھنے بغیر سنا ڈالتے ہیں۔ ان مثالوں سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ زبان ایک علیحدہ چیز ہے اور خیال ایک علیحدہ۔ اس طرح کروچے کا یہ دعویٰ مشکوک ہو جاتا ہے کہ وجدان اور اظہار یعنی وجدان اور زبان ایک ہی ہیں لیکن اس کا جواب یہ ہے کہ زبان اور خیال میں اتنی مغایرت نہیں جتنی مذکورہ بالا اشتناکی مثالوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ زبان ایک آکسائی اور خارجی وسیلہ ہونے کے باوجود عملی سطح پر خیال سے بالعموم آہنگ ہوتی ہے ورنہ ہم روانی سے گفتگو نہیں کر پاتے۔ دوران گفتگو میں ہمارا انتخابی عمل برجستہ ہوتا ہے اور مناسب جملے قوت کی رو میں زبان سے نکلتے رہتے ہیں اور یہ عمل اس قدر فوری پن، برجستگی اور روانی سے انجام پاتا ہے کہ ہمیں خیال و زبان کی دوئی کا احساس تک نہیں ہوتا جب کوئی نو سیکھیا نئی نئی زبان میں یا اس زبان میں جسے بولنے پر ہم قدرت حاصل کر چکے ہیں۔ ہمیں ادائیگی خیال میں کوئی رقت نہیں محسوس ہوتی۔ بے شک کسی شاعر یا ادیب کے لیے زبان کا ذخیرہ الفاظ نا کافی ہو سکتا ہے لیکن ایسی صورت میں وجدان زبان کے تخلیقی استعمال میں اپنا اظہار پالیتا ہے۔ کروچے وجدان و اظہار کو ایک سمجھنے پر بھی کہیں یہ نہیں کہتا کہ اظہار ہمیشہ برجستہ ہوتا ہے اگر ایسا ہوتا تو لیو ٹارڈ ڈیوچی کا یہ قول لعل کرنا کہ اعلیٰ معیاروں کے ذہن اسی رقت

ایجاد کے کام میں سب سے زیادہ معروف ہوتے ہیں جب وہ خارجی کام بالکل نہیں کرتے۔ ہمارا الیہ یہ ہے کہ ہم اشیاء کے ادھورے وجدانات حاصل کرتے ہیں اور جب وہ اظہار میں دخل نہیں پاتے تو اس خوش فہمی کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ہم میں صرف قوت اظہار کی کمی ہے ورنہ ہم کسی فنکار سے کم توڑے ہیں۔ ایک فنکار کی قوت متحلیہ میں بھی وجدان اظہار کے باہمی تقاضے کے لیے وقت درکار ہوتا ہے فنکار کے اندر بھی ایک کشش جاری رہتی ہے کبھی تو یہ اظہار بڑی آسانی سے ہاتھ لگتا ہے اور کبھی اس کے لیے شب بیداری بھی کرنی پڑتی ہے اور اس عمل میں وجدان یا ارتسامات روح کے تیرہ دتار غلطے سے نفس عقلی کی وضاحت میں داخل ہوتے ہیں۔ جو شعرا یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کے اکثر افکار شعر میں دخل نہیں سکتے تو دراصل ان فنکاروں کے ارتسامات اس منزل میں ہوتے ہیں جہاں اب تک ان پر اظہار عمل پیرا نہیں ہوا ہے۔ کروچے کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔ "جمالیاتی حقیقت کی ضمن میں ارتسامات میں اظہاری عمل کو ایزاد (Add) نہیں کیا جاتا بلکہ اظہار عمل ان کی تکفیل و تہذیب کرتا ہے۔"

پھر کروچے کا یہ دعویٰ کہ وجدان اظہار ہے صرف شعر و ادب تک محدود نہیں ہے وہ خود لکھتا ہے "اگر یہ بیان قول مستعبد معلوم ہو تو اس کی جزوی وجہ یہ ہے کہ عام طور پر لفظ اظہار کے معنی بہت محدود کر دیے گئے ہیں۔ عام طور پر اسے صرف لفظی اظہار تک محدود کیا جاتا ہے لیکن غیر منطقی اظہارات بھی ہوتے ہیں جیسے تصویر کے خطوط رنگ و صورت وغیرہ جن میں ہمارے دعوے کی توسیع کر دینی چاہیے تاکہ اس میں انسان کا ایک مقررہ موسیقار اور مصور کی حیثیت سے بھی خود کا اظہار شامل ہو سکے۔ اظہار صرف لسانی اظہار نہیں ہے شعر و ادب کے دیگر فنون لطیفہ میں اظہار غیر لسانی ہوتا ہے اس لیے کروچے اپنے دعوے کا اطلاق تمام فنون لطیفہ پر کرتا ہے۔

لیکن ہمیں یہاں ایک اور وقت سے دوچار ہونا پڑتا ہے لفظ 'اظہار' وسیع الذیل ہے عملی زندگی میں ہم صرف لسانی اظہار سے نہیں بلکہ غیر لسانی اظہار سے بھی کام لیتے رہتے ہیں۔ شدت درد کی تاب نہ لا کر چیخ پڑنا کسی انسان کا نگہانی حادثے پر پھوٹ پھوٹ کر رونا، کوئی ناگوار منظر دیکھ کر یا کسی ناگوار بات سے منہ بنانا، کسی بات پر ہنس پڑنا، فرمائشی تہقیر لگانا، دہشت زدہ یا حیرت زدہ ہو کر چہرے کے خط و خال میں مخصوص تغیر پیدا کرنا، یہ سب شدت جذبات کے غیر لسانی اظہار ہیں کیا ان پر بھی کروچے کے دعوے کا اطلاق ہوگا؟ کروچے کے مخالفین اس دعوے کے خلاف یہی دلیل لا کر اس پر اعتراض کرتے ہیں لیکن کروچے جب وجدان کو اظہار

کہتا ہے تو اس کی مراد فنی اظہار سے ہے، یہ اظہار بھی عام اظہار کی طرح شدت جذبات سے رہائی حاصل کرتا ہے لیکن عام غیر لسانی اظہار ایک اضطرابی عمل ہے جس میں جذبہ خارج ہو کر ضائع ہو جاتا ہے اور اس عمل میں ہیئت کی تخلیق نہیں ہوتی۔ اپنی کتاب 'جمالیات' میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے "جذبے سے مغلوب ہو کر غصے کی حرکات ظاہر کرنے والے شخص اور اس شخص میں جو اس کا جمالیاتی اظہار کرتا ہے، فرق ہے" یہی وجہ ہے کہ کالنگ ووڈ (Calling wood) اور جان ڈیوی دونوں اظہار کو صرف فنی اظہار ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں اپنی کتاب 'اصول فن' (The Principles) میں کالنگ ووڈ لکھتا ہے۔ جذبے کے اظہار کو اس کی علامتوں کی نمائش سے خط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ جب کہا جاتا ہے کہ ایک حقیقی فنکار اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ مارے خوف کے زرد پڑ جاتا ہے یا ہلکانے لگتا ہے اور غصے کے عالم میں لال بھسوکا ہو کر چنگھاڑتا ہے۔ ان باتوں کو بلاشبہ اظہار کہا جاتا ہے لیکن جس طرح ہم فن کے مناسب اور غیر مناسب مفہوم میں تمیز کرتے ہیں۔ اسی طرح ہمیں لفظ اظہار کے مناسب اور غیر مناسب مفہوم میں امتیاز کرنا چاہیے اور موضوع فن پر گفتگو کرتے ہوئے اظہار کے مذکورہ بالا مفہوم کو غیر مناسب قرار دینا چاہیے۔ اضطراب و کرب کے بغیر کوئی اظہار ممکن نہیں۔ پھر بھی فنی یارونے میں اندرونی اضطراب فوراً خارج ہو جاتا ہے۔ خارج کرنے کے معنی ہیں، اس سے نجات حاصل کرنا اسے مسترد کر دینا اور اظہار کے معنی ہیں اسے قائم رکھنا ترقی کی سمت میں اسے آگے بڑھانا اور تکمیل کے پائے تک پہنچانا، پھوٹ پھوٹ کر رونے سے سکون ملتا ہے لیکن یہاں معروضی کی تنظیم نہ ہو اور ہیجان (Excitement) کو جسم کرنے کے لیے مادے کی تشکیل نہ کی جائے وہاں اظہار نہیں ہوتا جس بات کو اظہار ذات کہا جاتا ہے وہ دراصل خود کو فاش کرنا..... ہے جس سے کردار یا عدم کردار کا دوسروں کو پتہ چلتا ہے یہی نفسہ 'استغراق' کے علاوہ اور کچھ نہیں۔"

البتہ کروچے کا یہ اصرار ضرور چونکا دینے والا ہے کہ "اگر ایک قول جامع فن ہے تو ایک معمولی لفظ کیوں نہیں؟" یہاں وہ فن اور غیر فن کے کیا ہی فرق کو ثابت کرنے کے جوش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کی انتہا پسندی وہاں بھی نظر آتی ہے جب وہ ارشدیس کے "Eureka" کو طریقہ کے اظہاری ایکٹ کی سطح تک بلند کر دیتا ہے۔ دراصل وہ یہاں صرف یہی کہنا چاہتا ہے کہ معمولی وجدان اور پیچیدہ وجدان میں صرف کیا ہی فرق ہے۔ ایک عبقری اس

شاعری اور شخصیت

(ٹی ایس الیٹ کے تصور پر ایک ناقدانہ نظر)

کسی شے کا فن کارانہ اظہار اس کے اظہار محض سے مختلف ہوتا ہے۔ انسان جن تجربات سے گزرتا ہے ان کا وہ اظہار بھی کرتا ہے، لیکن تا وقتیکہ اس کے اظہار نے کسی فن (موسیقی، مصوری، شاعری وغیرہ) کا نظم و ضبط قبول نہ کیا ہو اس کو فنکارانہ اظہار کا درجہ نہیں ملتا ہے۔ چنانچہ شعرا سے کہیں گے جو شعری نظم و ضبط کا حامل ہو اور شعری نظم و ضبط، کچھ وزن اور قافیہ کی پابندی ہی سے عبارت نہیں، کیوں کہ اس طرح تو ہر موزوں کلام شعر کہلائے گا۔

کلام موزوں کا خلیہ ہونا شعر کہلانے کے لیے ضروری ہے، یعنی شعر کے لیے صرف وزن ہی کی نہیں بلکہ تخیل کی شرط بھی ضروری ہے۔ شعری یہ کلاسیکی تعریف ہے کہ وہ کلام موزوں خلیہ ہے۔ کلام کو موزوں کرنا یہ ایک ٹیکنیک ہے۔ ہر چند کہ موزوں طبع ایک فطری شے ہے لیکن شعرا اس ٹیکنیک پر مہارت بھی حاصل کرتے رہے ہیں اور اگر ابتدائی سن شعور سے اس کی ڈرینگ یا تربیت کی جائے تو اسے ہر شخص سکھ سکتا ہے۔ لیکن لازم نہیں کہ وہ کلام کو موزوں کرنے میں اتنا ہی حیرت زہن ہو جتنا کہ ایک فطری شاعر، مگر تخیل کی دولت تو بالکل ہی اکتسابی نہیں ہے۔ یہ ایک عطیہ فطرت ہے اور تا وقتیکہ یہ دولت موزوں کلام کے ساتھ کسی میں ودیعت نہ کی گئی ہو۔ شاعری کی دیوی صحیح طور سے اپنا جلوہ نہیں دکھاتی ہے مگر چوں کہ شعر کہنا انسان کی کوئی ایسی بنیادی خصوصیت نہیں ہے، جیسا کہ پرندوں کے لیے ان کا چہچہانا ہے بلکہ مشق اور ریاض کی شے ہے۔ کوئی اچھا شاعر جسے خود شاعری نے اپنے لیے منتخب کیا ہو، گاے گا ہے ہی نظر آتا ہے۔ اس لیے شاعری کو بھی مجملہ فنون، ایک فن یا ایک منف تسلیم کیا گیا ہے۔ چنانچہ میر تقی میر ایسے بڑے شاعر نے جہاں اپنے کو شاعر کہا ہے وہاں مناع کے لقب سے بھی یاد کیا ہے۔

لیے عبقری ہے کہ وہ پیچیدہ وجدان کا مالک ہے اور ایک عام آدمی کے تصرف میں صرف سادہ وجدان ہوتا ہے جس کا عدم وجود فنی نقطہ نظر سے برابر ہے جو کچھ بھی ہماری پونجی ہے وہی استحضارات اور جذبات ہماری موزوں دولت ہیں اس کے پرے صرف ارتسامات، احساسات، محرکات، جذبات یا پھر ان کے علاوہ جو بھی ہم نام دیں وہ ہوتا ہے جو انسان کی ذات میں پچا ہوا نہیں ہوتا..... جو صحیح معنوں میں غیر موجود ہوتا ہے کیونکہ موجودگی کے معنی ہیں کہ وہ روح کا حصہ ہوں۔ اگر یہ فرق واقعی صرف کیا جاتی ہے جیسا کہ کروچے ظاہر کر رہا ہے تو ہر آدمی مشق و ممارست سے پیچیدہ وجدان حاصل کر کے فنکار بن سکتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے، بے شک چھوٹے حیوانات کے علم تشریح الابدالان الگ الگ نہیں ہوتے ایک عام حیوان..... اور انسان کا کالبد بھی ایک ہے لیکن ہر حیوان انسان نہیں بن سکتا۔ انسان اور دوسرے شہرہ حیوانات کے درمیان ارتقا کی ایک طویل جست، ایک خلیج حاصل ہے۔ کروچے نے یہ باتیں شاید اپنے عہد کے عبقریوں کی خود کو فوق البشر پوز کرنے کی مذموم روش کے شدید رد عمل کے نتیجے میں کہی ہیں اس لیے اس نے ان عبقریوں کو بشریت کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ پھر بھی بشر بشر میں فرق مراتب ضرور ہوتا ہے۔ کروچے بھی اسی فرق مراتب کا قائل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ یہ کبھی نہ کہتا کہ درحقیقت ہم میں سے ہر ایک میں تھوڑا بہت شاعر، تھوڑا بہت مجسمہ تراش، موسیقار، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے لیکن ان لوگوں کے مقابلے میں جو ان ناموں سے پکارے جاتے ہیں ہم کس قدر کم ان جیسے ہوتے ہیں..... وہ سمجھتے ہیں کہ ہر کوئی ریٹائیل کی میڈونا کا تصور کر سکتا تھا لیکن ریٹائیل صرف اس لیے ریٹائیل تھا کہ وہ میڈونا کو کیٹوس پر اتارنے کے ہنر سے واقف تھا۔ اس سے زیادہ غلط رائے اور کیا ہوگی؟“



مگر چوں کہ مناع شاعر، کبھی کبھی حقیقی شاعر نہیں رہے ہیں۔ یہ بات بھی زیر بحث آتی ہے کہ شاعری وہی شے ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمن ہوتا ہے۔ شاعری جزویت از پیغمبری، شاعری القا اور الہام کی شے ہے۔ اور یہ خیال کچھ آج سے نہیں بلکہ افلاطون کے زمانے سے ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعر پر کسی روح کا غلبہ ہوتا، شاعری اس روح کا ایک میڈیم ہوتا ہے۔ وہ اس سے وہ کچھ کہلاتی ہے جو وہ خود چاہتی ہے۔ چنانچہ شاعر کو ایک میڈیم تصور کرنے کا خیال کوئی نیا نہیں ہے۔ اور نہ یہ بات کوئی نئی ہے کہ شاعری الہام ہے۔ غیر شعوری فکر کا اظہار ہے، ندائے غیب ہے، نوائے سروش ہے، یہ ساری باتیں بہت پہلے کہی جا چکی ہیں۔ ان کے دہرانے میں کوئی نیا پن نہیں ہے۔ مگر شاعری کے ان دونوں تصورات کی تفہیم میں دور حاضر میں کچھ گہرائی ضرور پیدا ہوئی ہے جس کو سمجھنا ضروری ہے۔

جس زمانے میں کہ شعر کے لیے وزن اور قافیے کی شرط لازمی تھی، شاعر کے لیے علم و عروض کا جاننا اور اس پر مہارت حاصل کرنا ضروری تھا۔ چنانچہ مدتوں صناعت شعر کا بھی مفہوم تھا کہ اوزان و بحر اور قافیے کے علم پر مہارت ہو۔ اسی کے ساتھ ساتھ زبان دانی کا بھی مسئلہ تھا۔ زبان کی غلطی عروضی غلطی سے کچھ کم نظر میں نہ نکلتی، لیکن جس اعتبار سے کسی شاعر کو مناع کہا جاتا، اس کا اطلاق صرف اتنی ہی باتوں پر نہ ہوتا۔ اسے صنائع منائع لفظی اور منائع معنوی کے برتنے کے باعث کہا جاتا۔ چوں کہ آج کل اس کا فیشن نہیں ہے، اس لیے یہ تصور بھی دھندلا گیا ہے کہ شاعر کو مناع کیوں کہا جاتا تھا۔ یہ صنائع الفاظ کے ذریعے خیال کے نقش و نگار بنانے کے مترادف تھی، یہ ایک مخصوص قسم کا اسلوب شعر تھا، اس کی کلاسیکیت کے ہم معنی قرار نہیں دیا جاسکتا ہے، کیوں کہ کلاسیکیت کا جو ہر سادگی اور صفائی بیان تھا۔

ہمارے یہاں دورِ حاضر کا جو تنقیدی ادب ہے، وہ لوے فیصد مغربی افکار سے مستعار ہے اور جو اصطلاحات اس وقت تنقیدی ادب میں استعمال ہو رہی ہیں ان میں سے بہت سے مغربی تنقید سے مستعار ہیں۔ ازاں جملہ کلاسیکیت اور روایت ہے۔ چنانچہ جب ہم 'کلاسیکیت' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اسے انہی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، جن معنوں کو یہ لفظ مغرب میں استعمال ہوتا ہے۔ یوں تو اس لفظ کے اب کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں، مثلاً ایک معنی روایت کے بھی ہیں، لیکن یہ سب ثانوی معنی ہیں۔ اصل معنی اعلیٰ معیار یا ادب اور فنون کے اس معیار کے ہیں جو یونانی اور لاطینی زبان کا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس ادب کی کوئی یکساں خصوصیت نہیں ہے۔

تاہم جن خصوصیات کو اس کلاسیک ادب کے ساتھ مختص کیا گیا ہے ان میں سادگی، تغزل اور تخیل کی ہم آہنگی، ظہر اور یعنی ذہن جذبہ پر قابو اور واسطے پر قوت، تمیز کی روک ٹوک ہے۔ شے نے یونانی ادب اور فنون کے فلسفے کو دو اصولوں کی ہم آہنگی میں مقید کیا ہے جو یونان کے دیوتاؤں کے نام پر ہیں۔ Dionysiac اور Apollonian۔ اول الذکر جس کو Bacchus بھی کہتے ہیں، سے خوراری اور طرب انگیزی کا دیوتا تھا اور آخر الذکر سورج دیوتا بھی تھا اور شاعری اور موسیقی کا مربی بھی۔ ان دو لفظوں میں جو مفہوم شے نے ادا کرنا چاہا ہے وہ یہ ہے کہ یونانی فنون لطیفہ، شاعری اور موسیقی میں..... اصول یعنی عالم بے خودی یا وحدت ذات میں اپنے کو تحلیل کر دینا اور عالم خودی یا وحدت ذات سے اپنے کو جدا کرنا کار فرما رہے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مستی و بے ہوشی اور ہوش و خرد کے استرجاع کو دخل تھا۔ چنانچہ کلاسیک فن یا کلاسیکیت نہ تو تمام تر ہوش و خرد کی چیز ہے اور نہ تمام تر مستی و بے خودی کی چیز۔ وہ ان دونوں کے استرجاع سے سے تعلق رکھتی ہے۔ اور یہ یونانی فن، زندگی کے اس اصول پر مبنی تھا کہ جذبے اور خود کے درمیان ایک ایسا توازن ہونا چاہیے جس میں ایک کو سیرابی دوسرے کو قحط آبی کے ہم معنی نہ ہو، تاہم اس سے وہ انکار نہیں کرتے تھے کہ عقل کی زندگی میں حاکمیت کا درجہ حاصل ہے۔

یورپ نے اسی یونانی کلاسیکیت کو نشاۃ ثانیہ میں دریافت کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے یونان کی اس انسانی دوستی کو بھی دریافت کیا جو ان کے اس اصول زیت پر قائم تھی کہ "آدی ہی ہر شے کا معیار ہے" وہ دیوتاؤں سے بھی عظیم تر ہے۔ مشرق نے یونانی فلسفے کو مغرب سے پہلے دریافت کیا، لیکن یونانی ادب اور فنون سے بجز موسیقی بیگانہ سارہا۔ اس طرح مشرق اور مغرب کے ادب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد سے ایک خلیج سی پیدا ہو گئی، لیکن یہ تو ایک موضوع ہی دوسرا ہے کہ مشرق اور مغرب میں یہ خلیج کیوں کر پیدا ہوئی۔ میں یہاں اس بات کو اجاگر کرنا چاہتا ہوں کہ یورپ کا نشاۃ ثانیہ بنیادی حیثیت سے اس یونانی خیال کا مرہون منت ہے کہ "آدی ہی ہر شے کا معیار ہے۔" اگر انسان حقیقت کا ایک سایہ نہیں بلکہ بذات خود ایک حقیقت ہے تو پھر اس کے محسوسات اور مشاہدات بامعنی ہیں اور وہ علم کی غنوں بنیاد مہیا کرتے ہیں، قابل اعتبار ہیں، ادب کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ آدی نے جو کچھ اپنے حواس کے ذریعے قلم بند کیا ہے وہ کس حد تک معتبر ہے۔

افلاطون کے فلسفے میں حواس کی مہیا کی ہوئی آرا کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ وہ عقل کو ایک

قوت مجروحہ کا نام دیتا ہے جو حقیقت کا علم حواس کے ذریعے نہیں بلکہ براہ راست حاصل کرتی ہے۔ آج کی لغات میں اس کو وجدان کہیں گے۔ نشاۃ ثانیہ سے پہلے یورپ میں مسیحیت پر افلاطونی فلسفے کا اتنا گہرا اثر تھا کہ مسیحیت کم و بیش اسی کے قالب میں ڈھل گئی تھی۔ اس کے نتیجے میں جو ادب یورپی ملکوں میں نشاۃ ثانیہ سے پہلے کے ادوار میں تخلیق کیا جاتا، اس میں خصوص (Particulars) کو کوئی اہمیت حاصل نہ ہوتی۔ انسانی فطرت کی تجربہ عمومی تصورات میں پیش کی جاتی۔ یہ رجحان اس زمانے کے تمثیلی (Allegorical) ادب میں ملتا ہے۔ مزید یہ کہ چوں کہ رہبانیت کے ادارے کے باعث ترک دنیا اور ترک خواہش پر زور دیا جاتا اس لیے فطرت یا جذبے کی عکسیر یا نفی، عقلی حکوکار سے کی جاتی۔

چنانچہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں اس اصول کو اپنانا کہ ”آدی ہی ہر شے کا معیار ہے“ ایک طرح قرون وسطیٰ کی پاپائی مسیحیت کی تردید تھی۔ اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ اس کے اس تصور کی بھی تردید تھی کہ ”انسان ایک سایہ ہے نہ کہ بذات خود کوئی حقیقی شے“ اور اس کے حواس کی مہیا کی ہوئی اطلاعات ناقابل اعتبار ہیں۔ وہ ایک کٹھ پتلی ہے جس کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہے اور اس کا وجود غار میں بیٹھے ہوئے ان انسانوں کے مانند ہے جو عکس دیکھ کر حقیقت کا ادراک کرتے، چنانچہ اس کا ادب حقیقت سے دوہرے فاصلے پر ہے یعنی نقل کی نقل ہے۔

اس کے برعکس ادب کی دنیا میں ارسطو کا نظریہ بہت ہی مختلف تھا اور اس کا نظریہ زندگی بھی افلاطون کے نظریہ زندگی سے مختلف تھا۔ تعجب ہے کہ ان دونوں میں صرف ایک نسل کا فاصلہ تھا لیکن ان کی فکر میں زمین و آسمان کا فرق تھا، چنانچہ اکثر مفکرین کا تو یہ خیال ہے کہ جسے یورپ کا نشاۃ ثانیہ کہا جاتا ہے وہ اصل میں فلسفہ ارسطو کی دریافت ہے۔ اس کی اپنی تصانیف سے اول تو یہ کہ اس کا فلسفہ وجود (Being) کا نہیں بلکہ Becoming یعنی موجود کے ارتقا کا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ جو ہر کوہستی میں دیکھتا ہے نہ کہ اس سے باہر۔ اس کے نتیجے میں وہ ان دونوں یعنی جو ہر اور کوہستی میں سے کسی کے اول اور آخر کی بحث نہیں اٹھاتا ہے اور نہ افلاطون کی طرح یہ کہتا ہے کہ ایمان ثابت کی مہر ہر شے پر خارج سے پڑتی رہتی ہے۔ اس کے برعکس وہ فارم اور آئیڈیا کا یکساں (Identical) تصور پیش کرتا ہے اور اسے ارتقا پذیر بتاتا ہے۔ اس کے یہاں ”ذی روح جسم“ ایک وحدت ہے۔ اس فلسفے میں جہاں آدی کا اعتبار بڑھتا ہے وہاں اس کے محسوساتی علم کی بھی وقعت بڑھتی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے ذہن (Intellect) میں کوئی

بھی ایسے شے نہیں ہے جو اولاً ہمارے حواس سے نہ گزری ہو۔ چوں کہ شاعری محسوساتی فکر کی حامل ہوتی ہے اس لیے شعری فکر ایک معتبر حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ شاعر ادب کا یہ نظریہ جو ارسطو نے پیش کیا ہے خالصتاً جمالیاتی نظریہ نہیں ہے۔ اس میں ایک اشارہ بصورت لغزش فطرت اصلاح کا بھی ہے۔ اس میں ایک جدوجہد کچھ ہونے اور بننے کی بھی ہے۔ اس کا تعلق تحصیل ذات سے ہے۔ آرٹ نہ تو کوئی فضول مشغلہ ہے اور نہ کوئی ایسا مشغلہ جس میں جمالیاتی احساس اپنی سرحد سے تجاوز کر کے زندگی کے کسی مسئلے کو خواہ وہ اخلاقی ہو یا جسمانی، چھوڑتا ہی نہ ہو۔

شعروادب کا یہ ارسطو طلبی نظریہ جس کی پذیرائی نشاۃ ثانیہ کے دور میں کی گئی انیسویں صدی میں کورج کے یہاں بھی اپنی درستی فکر کی تصدیق پاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

”میں پورے ایمان اور یقین کے ساتھ ارسطو کے اس اصول کو قبول کرتا ہوں کہ شاعری بحیثیت شاعری آئیڈیل (Ideal) ہے (یعنی خصوص میں عموم کو پیش کرتی ہے) اور ہر وہ شے جو اتفاقاً ہوتی ہے اس سے پرہیز کرتی ہے۔ (مراد اس سے یہ کہ وہ ان واقعات کو پیش کرتی ہے جن کا وقوع پذیر ہونا لازمی یا اطلب ہوتا ہے) اور نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے۔“

شاعری آئیڈیل ہے یعنی نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے نہ کہ غیر نازل، غیر فطری اور کسی ایسی خصوصیت کو جو فرد واحد میں انوکھی حیثیت رکھتی ہے، کیا اس سے فرد خارج ہو جاتا ہے؟ ایسا نہیں ہے۔ شاعر عموم کا جلوہ خصوص میں رکھنا چاہتا ہے نہ کہ خصوص سے باہر۔ جس طرح کسی ناول میں ایک کردار، ایک فرد اور ایک ٹائپ بیک وقت ہوتا ہے، اسی طرح ارسطو رزمیہ شاعری اور رزمیہ شاعری کے کرداروں کو دیکھنا چاہتا تھا۔ ان دونوں جو ایک رغبت تحلیل نفسی کے شغف میں غیر نازل کرداروں کو پیش کرنے کی ملتی ہے، اس کی ارسطو مخالفت کرتا ہے۔ وہ نازل کرداروں یا یہ کہ فطرت کی مصوری کے حق میں ہے۔ سوال یہ ہے کہ کس حد تک ایک فرد، دوسروں سے تشابہ اور دوسروں سے مختلف ہوتا ہے۔ صورت شکل کی بات اور ہے لیکن عادات و صفات میں وہ ایک مخصوص پیٹرن کے مطابق نظر آتے ہیں۔ اور جس زمانے اور جس معاشرے میں وہ زندگی بسر کرتے ہیں، اس کے مجموعی انسانی اور سماجی رشتوں کی چھاپ لیے بھرتے ہیں۔ ان میں تنوعات، طبقاتی اور پیشہ ورانہ خصوصیات کے بھی ہوتے ہیں۔ اور اس طرح کی کئی باتیں

انفرادی حالات زندگی، خاندان اور ماحول وغیرہ کی ان کی عادتوں اور خصلتوں اور نفسیات میں ملتی ہیں۔ لیکن اس تنوع کی ایک منزل ایسی بھی آتی ہے جہاں یہ دائرہ بند ہو جاتا ہے اور وہ ایک دل و دماغ اور ذہن کے نظر آتے ہیں۔ ان کی تمنائیں اور آرزوئیں یکساں نظر آتی ہیں۔ ان کے دکھ درد اور راحتوں کی بھی نوعیت یکساں نظر آتی ہے اور وہ زندگی کا مقابلہ انفرادی اور اجتماعی دونوں حیثیتوں سے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر شعر و ادب کا عمل صرف میری ذات تک محدود نہیں ہے اور وہ دوسروں کے لیے بھی ہے تو پھر اس ادب میں نوعی اور مشترک خصوصیات کو ابھارنا ضروری ہے، کیوں کہ اس کے بغیر وہ دوسروں کے لیے بامعنی نہیں ہو سکتا۔ کیا ایک شاعر عدا ایسا کرتا ہے؟ قطعی نہیں۔ وہ تو صرف اپنی ذات سے مخاطب ہوتا ہے، لیکن چوں کہ اس کی روح کی ایک وحدت ذات ہے، وہ متفرع یا منفرد ہوا ہے ایک مشترک ذات سے، اس لیے اس کی اپنی تصویر دوسروں کا آئینہ بن جاتی ہے۔ اور چوں کہ زبان کی حقیقت ایسی ہے کہ الفاظ عموم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ تقریباً ناممکن ہے کسی بھی شاعر کے لیے کہ وہ الفاظ کے ذریعے اپنے تجربے کی کسی ایسی خصوصیت کو ابھارے جو دوسروں کے تجربے میں نہ ہو۔ ہر وہ تشبیہ و استعارہ، سبیل اور کنایہ جو شاعر اپنے تجربات کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے، اگر وہ بامعنی ہے، عمومیت اختیار کر لیتا ہے اور زبان کے جسم میں اس کی غذا بن کر تحلیل ہو جاتا ہے یعنی لغت کا ایک جزو بن جاتا ہے، لیکن یہ شاعری تو ایک محسوس گہری شاعری ہوئی اور یہ شاعری انسان کو کچھ ہونے بنے اور کرنے کے لیے بھی کہہ سکتی ہے۔ یہ شاعری، خاموش لفظوں کی شاعری نہیں ہو سکتی ہے یہ شاعری، مکان محض کی شاعری جیسا کہ تصویر ہوتی ہے نہیں ہو سکتی ہے۔ یہ شاعری بولنے پر مجبور ہوتی ہے اور جب کوئی نظم بولے گی تو وہ کچھ نہ کچھ تو ضرور کہے گی۔ خواہ وہ یہی بات کیوں نہ ہو کہ شاعری کا آئینہ تو زرد۔

یہ بات ”جدیدیت پسندوں“ کو بہت ناگوار ہے کہ شاعری کچھ بولے، کسی سے کچھ سوچے، کچھ کرنے، بننے یا ہونے کے لیے کہے۔ چنانچہ پہلی جنگ عظیم کے بعد جدیدیت پسندوں کے امام ازرا پاؤنڈ نے لکھا: ”آرٹ بھی کسی شخص سے کچھ کرنے، یا کچھ سوچنے یا کچھ بننے کے لیے نہیں کہتا ہے۔ یہ زندہ رہتا ہے جیسے اشعار زندہ رہتے ہیں۔ اس پر ہم اظہار حیرت کر سکتے ہیں۔ اس کے سامنے میں بیٹھ سکتے ہیں۔“ لیکن بولنا، یہ کام اس درخت کا نہیں ہے۔

ازرا پاؤنڈ کے خیال کو کسی نہ کسی صورت میں دہرانا، ایلٹ کا ایک مذہبی فریضہ تھا۔ چنانچہ

انھوں نے اس خیال کا اظہار اس طرح کیا ”مجھے اس سے انکار نہیں کہ آرٹ سے اس سے ماورا مقاصد بھی پورے کیے جاسکتے ہیں لیکن آرٹ سے ان مقاصد کی آگہی کا تقاضا نہیں کیا جاسکتا اور حقیقت تو یہ ہے کہ وہ اس فریضے کی انجام دہی زیادہ بہتر طور سے ان سے بے تعلق ہو کر ہی کرتا ہے۔“

آرٹ کے ذریعے آرٹ سے ماورا مقاصد بھی پورے کیے جاسکتے ہیں، لیکن ان مقاصد کو فن کار ان سے بے تعلق ہو کر زیادہ بہتر طور سے ادا کرتا ہے۔ اس کا ایک ملموم تو یہ ہوا کہ شعوری مقصد کے تحت کوئی نظم نہ کہا جائے۔ اس کے دوسرے مفہوم کو سمجھنے کے لیے کچھ مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔

”ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے“ اس کی وضاحت کرتے ہوئے ایلٹ لکھتے ہیں ”چوں کہ بد قسمتی سے لوگ نظم میں معنی ڈھونڈنے کے عادی ہو چکے ہیں، اس لیے کوئی نہ کوئی معنی نظم میں ڈالنا پڑتا ہے تاکہ لوگوں کو نظم کی طرف متوجہ کیا جاسکے اور جب کوئی نہ کوئی معنی اس میں ڈالنا ہی ہے، جبراً پبلک کی اس بہبود عادت کی وجہ سے کہ وہ نظم کو دیکھنے کے نہیں بلکہ سننے کے خوگر ہیں، تو کیوں نہ اس میں وہ معنی ڈالے جائیں جو آرٹسٹ کے غیر فنی مفادات سے تعلق رکھتے ہیں۔ چنانچہ جب ایلٹ ماورائے آرٹ مفاد کا کوئی معنی اپنی نظم میں ڈالتے ہیں تو وہ سبکی و غلط کا ہوتا ہے۔“

ایلٹ نے اس خیال کی وضاحت کہ ”نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔“ چند اور مثالوں سے بھی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: جس طرح شہد کی مکھی اپنا چھتا بناتی ہے اور پرندے اپنا گھونسل بناتے ہیں، اسی طرح شاعر نظم بنانا یا تخلیق کرتا ہے۔ ”شہد کی مکھی اپنا چھتا غذا جمع کرنے کے لیے بناتی ہے، پرندے اپنا گھونسل اپنے بچوں کو پالنے کے لیے بناتے ہیں، لیکن ایک شاعر اپنی نظم کس لیے بناتا ہے؟ اس کا کوئی جواب ایلٹ کے یہاں نہیں ہے۔ نظم آج کا غنہ پر بنائی جاتی ہے۔ پہلے تو نظم سنائی جاتی تھی۔ اس زمانے میں نظم کیا ہوتی تھی۔ دیکھنے کی شے یا سنانے کی شے؟ اس کا بھی ان کے پاس کوئی جواب نہیں ہے۔ وہ جب شجر اور گھونسل کی تشبیہات کو ہڈائی پاتے ہیں تو ایک نظم کو رجم ماور میں پائے جانے والے اس صل سے تشبیہ دیتے ہیں جس نے ابھی کوئی صورت بھی نہیں نکالی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایلٹ کو کون سی ایسی تکلیف لاحق تھی جو انھیں ان تشبیہات کی طرف لے گئی۔ انھوں نے ان خیالات کا اظہار برملا کیا ہے کہ مجھے ایسی شاعری پسند نہیں جو گرد

دچس کی دنیا سے آگہی کا اظہار کرتی ہے۔ جو رائے دیتی ہے یا لوگوں کی رائے کو متاثر کرتی ہے، چناں چہ اس کے رد عمل میں، یعنی رائے سے بچنے، خطابت سے بچنے، نظم کو کوئی شعوری جہت دینے سے بچنے کے لیے انھوں نے اول تو فکر کو نظم سازی کے عمل سے جدا کیا اور یہ لکھا کہ سوچنا اور نظم بنانا یا تخلیق کرنا، دو جدا گانہ عمل ہیں جو ایک کھوپڑی میں نہیں سما سکتے، ان کے لیے دو الگ الگ کھوپڑیاں چاہئیں۔ کہنے کو تو وہ یہ بات کہہ گئے لیکن ان کا نبھانا ان کے لیے بہت مشکل ہو گیا۔ شیکسپیر کے بارے میں انھوں نے یہ لکھا کہ اس نے کوئی Thinking نہیں کی ہے اور یہی بات انھوں نے ڈائٹ کے بارے میں کہی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ایلٹ یہ سوچنے سے قاصر تھے کہ ایک شاعر کی سوچ اور ایک فلسفی کی سوچ میں فرق ہوتا ہے۔

یہ نہیں کہ شاعر فلسفی سے کم سوچ کا کام کرتا ہے بلکہ یہ کہ وہ محسوس اور حسی تشبیہات اور اپنے تخلیق کیے ہوئے کرداروں کے ذریعہ سوچتا ہے۔ چونکہ ایلٹ کی شاعری محسوساتی نہیں بلکہ بے مغز ہڈی کی طرح جذبات سے عاری اور امر واقعی بیانات کی حامل ہوتی ہے، وہ اس فرق کو نظر انداز کرتے اور شاعری کی اس تعریف سے اپنے کو نا بلند رکھتے ہیں کہ شاعری، محسوس حسی امیجز (Images) کے ذریعے سوچنے کا نام ہے۔ اور یہ کہنے سے کہ "Shakespear did not think thoughts." کوئی بات نہیں بنتی ہے کیوں کہ شاعر اور فلسفی کی فکر اور اس کے سوچنے کے طریق کار میں فرق ہے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا۔

ایلٹ اپنے ذہنی استاد کولرج کے اس خیال سے بھی اپنے کو دور رکھتے ہیں کہ وہی خالق ہے جو عالم بھی ہے ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ شاعری تخلیق پیداوار سے عبارت ہے لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ شاعری کبھی فکر سے عاری نہیں رہی ہے۔ شاعری ہی کے ذریعے انسان نے اول اول اپنے جذبات اور احساسات پر غور کرنا، اپنے نفس کا تجزیہ کرنا اور سوچنا شروع کیا۔ تخیل اس کی فکر کی پہلی کھڑکی تھی۔ تعقل (Intellect) کی طرف اس نے آہستہ آہستہ قدم بڑھایا ہے۔ دوسرے یہ کہ ہر گہری فکر کی بنیاد میں کوئی نہ کوئی قوی جذبہ ضرور رہا ہے چناں چہ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ شاعر کی فکر جذبات سے مملو ہوتی ہے، تخیل انگیز ہوتی ہے، لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کی تخلیق بے فکر اور بے جذبہ ہوتی ہے اور ایلٹ تمام عربی کوشش کرتے رہے کہ شاعر سے اس کے منصب فکر کو چھین لینا چاہیے۔ اسے کسی اور بجنل فکر سے محروم کر دینا چاہیے اور اس کے ذمے صرف ایک یہ کام لگانا چاہیے کہ اول تو وہ کوئی ایسی نظم تخلیق کرے جو گوئی ہو، دوسرے یہ کہ اگر اس میں کچھ معنی

ڈالنا ہی پڑ جائے تو اسی کی بخت ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں کوئی چیز اور بجنل نہ ہو بلکہ گزرے ہوئے شعرا کے مصرعوں اور فقرہوں سے اسے بنا جائے۔ ان کی نظم "ویٹ لینڈ" اسی آخر الذکر طرز کی ہے۔

کولرج انگریزی ادب کا مانا ہوا نقاد ہے اور ایلٹ بھی ان کے معتقد تھے، لیکن ایلٹ اس کے خیالات سے اتفاق کم ہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کولرج اس سوال کے جواب میں کہ ایک بڑا شاعر کسے کہیں گے یہ کہتا ہے کہ "میں یہ سوچنے سے قاصر ہوں کہ کوئی شاعر بڑا کیوں کر ہو سکتا ہے جب تک کہ وہ ایک بڑا مفکر بھی نہ ہو۔" کولرج کے اس خیال کی ایلٹ کاٹ اسی طرح کرتے ہیں کہ ایک اچھا شاعر ایک بڑے شاعر سے بہتر ہے۔ گویا ان کی منطق کی مطابق بڑا شاعر اچھا شاعر نہیں ہوتا۔ چناں چہ وہ شیکسپیر کو اچھا شاعر بتاتے ہیں اور اس سے انکار کرتے ہیں کہ وہ کوئی مفکر بھی تھا یعنی یہ کہ وہ کوئی بڑا شاعر بھی تھا۔ اسی لقب سے وہ ڈائٹ کو بھی یاد کرتے ہیں۔ اور وہ بڑا شاعر کسی ایسے شاعر کو قرار دیتے ہیں جسے وہ قمر ذلت میں بھینٹنا چاہتے ہیں۔ مثلاً ملٹن کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ "وہ ایک بہت بڑا شاعر تھا لیکن اس کا اثر انگریزی ادب پر نہ پڑا۔" اور اسی قسم کے نازیبا کلمات انھوں نے گوئے کی شاعری کے بارے میں بھی استعمال کیے ہیں کیوں کہ گوئے آزاد خیال بلکہ تنکین ذہن کا شاعر تھا اور ملٹن تو بہر حال پرنسٹن تھا اسی اور ایلٹ کے لیے یہ دونوں ناقابل قبول تھے۔ وہ اپنی آرتھوڈوکس یا قردن وسطی کی کیتھولک فکر میں اس قدر کٹر واقع ہوئے تھے کہ نشاء غانیہ کے زمانے سے جو تہذیب مغرب میں پیدا ہوئی تھی وہ اسے سخت دین سے اکھاڑ دینے کے قائل تھے کیوں کہ وہ اسے غیر مسیحی ذہن کی پیداوار تصور کرتے تھے۔ لیکن کوئی اتنا بھی کٹر نہیں ہوتا ہے جتنا کہ وہ تھے۔ وہ نہ صرف اس تہذیب کے انہدام کے درپے تھے بلکہ وہ یہ چاہتے تھے کہ "قردن وسطی اپنی زندہ صورت میں لوٹ سکے۔" اور اگر انھوں نے شیکسپیر کو اچھا شاعر کہہ دیا اور اس کی زیادہ مخالفت نہیں کی تو اس کا سبب یہ نہ تھا کہ شیکسپیر گوئے سے کچھ کم تنکین ذہن کا آدمی تھا بلکہ یہ تھا کہ شیکسپیر کی مذمت کر کے وہ انگریزی سوسائٹی میں چنپ نہیں سکتے تھے۔ اور ایلٹ خاصے زمانہ شناس واقع ہوئے تھے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ایلٹ کو "فور کوارٹلٹس" (Four Quartets) ایسی غصیہ تیلنی نظم ہی لکھنی تھی تو انھوں نے پوری ایک نسل کو یہ کہہ کر کیوں گمراہ کیا کہ "نظم ہوتی ہے نہ کہ ہوتی ہے۔" اس کا سبب یہ ہے کہ وہ جدیدیت پسندوں کے سہارے اپنے کو کچھ دنوں تک پبلک کی نظر میں رکھنا

چاہتے تھے اور اگر وہ شروع ہی میں وہ ساری باتیں کہہ دیتے جو انھوں نے اپنی نظم ”نور کو اڑھس“ میں کہی ہے تو لوگ انھیں کلر جی سمجھ کر نظر انداز کر دیتے اور وہ اس پبلک توجہ سے محروم ہو جاتے جو انھوں نے جذبیت پسندوں کی صحبت میں حاصل کی۔ اور اگر ایسی کوئی شعوری چال نہ تھی تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ازرا پاؤں کی معیت میں گم راہ ہو گئے تھے کیوں کہ ان کے ابتدائی دور کے خیالات اور اس زمانے کے خیالات میں جب وہ کیتھولیسزم (Catholicism) کی باقاعدہ تبلیغ کرنے لگے تھے خاصا فرق ملتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں ان کی کسی قول کو نقل کرتے وقت اس فرق کو سامنے نہیں رکھا جاتا ہے۔ بہر حال اس وقت میں ان کے ایک مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ سے جو 1919 میں شائع ہوا تھا ایک ایسی عبارت نقل کر رہا ہوں جس میں انھوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ شاعری شخصیت اور جذبے سے گریز ہے نہ کہ جذبے اور شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

”شاعری جذبات کی ٹوٹی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبے سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔ لیکن جو شخصیت اور جذبہ رکھتے ہیں وہی اسے سمجھ بھی سکتے ہیں کہ ان سے فرار کے کیا معنی ہیں؟“

میں نے یہ بات شروع میں کہی ہے کہ شاعری جہاں ایک تکنیک ہے وہاں وہ اظہار ذات کی بھی شے ہے۔ یہ شخصی اور انسانی آگہی کا اظہار ہے۔ خواہ اس آگہی کی نوعیت کچھ ہی کیوں نہ ہو اور یہ بھی واضح کر چکا ہوں کہ جذبے اور تخیل سے عاری ہو کر کوئی بھی کلام شعر کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔ خواہ وہ موزوں ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے ٹی ایس ایلیٹ کا یہ کہنا کہ ”شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے“ درست نہیں ہے۔ لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ شاعری تخیل اور جذبات سے مملو ہونے کے باعث شخصی اور انسانی آگہی کی شے ہوتی ہے (کیوں کہ تخیل ایک شخصی طرز اور اک ہے۔ ایک شے جو میرے تخیل میں رہی ہے وہ دوسرے کے تخیل میں سانپ کی صورت میں ظاہر ہو سکتی ہے) اور یہی حال جذبے کا ہے کہ اس کی شدت اور رنگ آرائی بڑی شخصی ہوتی ہے) تو اس کے یہ معنی نہیں ہوتے ہیں کہ اس شاعری کا ابلاغ دوسروں تک ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ جو لوگ ایسا سوچتے ہیں وہ زبان کی حقیقت کو مد نظر نہیں رکھتے ہیں۔ زبان جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں، ایک غیر شخصی ذریعہ اظہار ہے، زبان کا ہر لفظ

عمومی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی وہ عموم کی نمائندگی کرتا ہے۔

یہ زبان کے دائرہ تصرف سے باہر ہے کہ وہ کسی خاص شے کی منفرد خصوصیت کی نمائندگی کرے۔ اس کے برعکس اس کا ہر لفظ ایک نوع کی تمام اشیاء کی عمومی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ عمومی تصور کو پیش کرتا ہے اور جب شاعر محسوس اور محسوس امیج کے ذریعے اپنے تجربات کو شخصیں دینا چاہتا ہے تو اس وقت بھی وہ زبان کے دوسرے عمل میں مشغول رہتا ہے۔ اس کا مقصد اپنے جذبات یا خیالات کے اظہار سے صرف اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنا یا کسی تخلیق کے دروازے سے آرام پانا ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ دوسرے اس کے جذبات اور احساسات میں شریک ہوں۔ اور حقیقت یہ ہے کہ وہ صرف اسی صورت میں اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنے یا تخلیقی دروازہ سے نجات پانے میں کامیاب ہوتا ہے جب کہ اس کا ابلاغ دوسروں تک ہوتا ہے۔

چنانچہ شاعری کبھی کاغذ پر دیکھنے کی کوئی شے تصور نہیں کی گئی ہے بلکہ سننے اور پڑھنے اور اس کی اثر انگیزی کی بنیاد پر وہ پسند کرنے یا نہ کرنے کی ایک شے ہے، چون کہ اثر انگیزی ٹیکنک پر مہارت حاصل کرنے کا کوئی نتیجہ نہیں ہے، اس لیے یہ کہنا جیسا کر ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنک کا ہے درست نہیں ہے۔ ان دنوں جب کہ شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کیا جا رہا ہے یعنی ہر شخص شعر کہہ رہا ہے خواہ وہ اس کا اہل ہو یا نہ ہو، شعر و شاعری کی دنیا میں کوالمی یا معیاری بحث اٹھانے سے وہ حلقہ سخت خفا ہوتا ہے جو شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ ایک نظم نہ اچھی ہوتی ہے نہ بری، بلکہ صرف ہوتی ہے اور وہ کچھ غلوں غلوں اس لیے کرتی ہے کہ اس کے بغیر کوئی اس کو دیکھنے کو بھی روادار نہیں ہوتا، انھوں نے یہ اسلوب فکر ایلیٹ ہی سے سیکھا ہے۔ ایلیٹ شاعری میں اظہار رائے کے سخت مخالف تھے اور جب وہ خود اظہار رائے کرتے تو اس معذرت کے ساتھ کہ میں ایسا اس لیے کر رہا ہوں کہ بغیر کچھ معنی والے ہوئے لوگ کوئی شعر سننا یا پڑھنا نہیں چاہتے ہیں حتیٰ کہ وہ اس کی طرف دیکھنے کے بھی روادار نہیں ہوتے۔ یہ ایک اچھا جواز تھا اپنی رائے کو پیش کرنے اور دوسروں کو شاعری میں اظہار رائے سے روکنے کا۔

چنانچہ ان کا وہ جملہ جسے میں نے اوپر نقل کیا ہے اسی زمانے کا ہے جب کہ وہ اس خیال میں ڈانواؤں تلے تھے کہ کس حد تک شاعری شعوری اور کس حد تک لاشعوری ہوتی ہے۔ اسی مضمون میں انھیں اس کا بھی فیصلہ کرنا تھا کہ کس حد تک شاعری زبانی اور کس حد تک لازمانی ہوتی ہے اور

جب وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ ”حقیقت ناقابل تغیر اور اٹل ہوتی ہے۔“ اور جو کچھ کہ ہمیں بدلتا ہوا نظر آتا ہے وہ ایک فریب نظر ہے تو انہوں نے ہومر کے ساتھ اپنی ہم عصریت کا دعویٰ کیا اور ”انفرادی صلاحیت“ کا کوئی اور کام بجز اس کے نہ دیکھا کہ وہ ”یورپی روایت“ سے اپنی شاعری کو اسلاف کے اشعار اور مصرعوں، فقروں اور تصورات سے ایسا حیرن کریں کہ ان پر زدی کا کوئی گماں نہیں ہو بلکہ الزام عائد ہو۔

چنانچہ یہ مضمون جہاں ایک طرف روایت پرستی اور اسلاف پرستی کی حمایت، انفرادی صلاحیت کی قیمت پر کرتا ہے، وہاں دوسری طرف بے معنی شاعری کا جواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ دو متضاد باتیں ایک ہی سر میں کیسے ساگئیں۔ اس پر اس سے زیادہ اچنبھا ہوا جتنا کہ ان کی اس بات پر کہ ”فکر اور شاعری یہ دونوں ایک کھوپڑی میں نہیں ساکتیں۔“

ایلیٹ کے بیانات بہت ہی خود متضاد اور پر پیچ ہوتے ہیں، ان کی اس ذہنی کیفیت پر بہت سے فقرے چست کیے گئے ہیں مگر ملٹن مری کا یہ جملہ چپک کر رہ گیا ہے کہ ”گرگٹ کی طرح رنگ بدلتا ہے مگر ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے۔“ مجھے ملٹن مری کے اس جملے کے پہلے حصے سے اتفاق ہے لیکن ان کی یہ بات کہ ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے بہت مشکوک ہے۔

بہر حال شعری نظریات سے بحث کرتے ہوئے یہ بات عام طور سے ایلیٹ کے بارے میں کہی جاتی ہے کہ وہ ”رومانی شعریات“ کے مخالفین میں سے تھے۔ یعنی وہ اس نظریے کے مخالف تھے کہ شاعری الہام ہے اور شاعر اس نسبت سے ملہم فریب ہے یا یہ کہ ”شاعری جزو دست از بینبری“ مگر یہ بیان مکمل طور سے صحیح نہیں ہے کہ وہ رومانی شعریات کے مخالف تھے۔ چنانچہ اس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی مگر ان کا کہنا یہ ہے کہ شاعر بحیثیت شاعر نہ تو کسی پیغام کا ہر کارہ ہے اور نہ کوئی ایسا شخص جس کو بہت کچھ اپنی زبان میں کہنا ہے۔ اس کے برعکس وہ پوئیٹ ہے جس کے لغوی معنی Maker کے ہیں یعنی وہ کسی شے کے گھرنے، خلق کرنے کے لیے ہے۔ کیا وہ شے ہے جسے Anvil پر سے اتر نہ جائے۔ ایلیٹ اپنے اس نقطہ نظر پر ہمیشہ سختی سے قائم رہے کہ شاعر کا کام کچھ بنانا اور گھرنے ہے اور اسی وقت وہ کوئی شے اچھی گھڑنا یا بنانا ہے جب کہ وہ یہ نہ جانتا ہو کہ اسے کیا بنانا یا گھڑنا ہے۔ وہ ایک تخلیقی دباؤ یا دروزہ کے عالم میں ہوتا ہے۔ وہ ”حالمہ“ کیوں کر ہوا؟ اس سے ایلیٹ کو کوئی تعلق نہیں ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ جو حمل ہے اس کی تکلیف سے چھٹکارا حاصل کرے۔ تخلیقی عمل کا یہ تصور بذات خود رومانی ہے۔ ایلیٹ

اس تخلیقی نفسیات، اس حمل والی تشبیہ کے ساتھ اس حد تک وابستہ رہے ہیں کہ ان کے بارے میں یہ بات آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ وہ عرق ریزی سے، زیادہ فیض بخشی (Inspiration) کے قائل ہیں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ شاعری کوئی شخصیت تصور نہیں کرتے ہیں، جواسے کو استعمال کیے جانے کی اجازت نہ دے جو خود متعین اور آزاد ہو۔ اس کے برعکس ان کے نزدیک شاعر کوئی شخصیت نہیں بلکہ ایک میڈیم، ذریعہ اظہار یا معمول ہے اور وہ ایک اچھا اور کامل معمول اسی وقت بن سکتا ہے جب کہ اس کا شعوری ذہن اس کی روح کے حاملہ ہونے میں مانع نہ ہو۔ یہ بات کہ اس کی روح کو حاملہ کون کرتا ہے۔ اس کا جواب ایلیٹ نے کئی جگہ لفظ ڈیمن (Demon) استعمال کر کے دیا ہے، لیکن ان کے احباب نے انہیں اس ڈیمن سے بچانے کے لیے کولرج کے استعمال کیے ہوئے فقرے ”The Shaping spirit of imagination“ کا نام دیا ہے۔ لیکن اگر ایلیٹ سے کوئی شخص ان کی زندگی میں یہ کہتا کہ تمہارا یہ نظریہ تحقیق تمام تر رومانی ہے اور اس نظر پرے کے مترادف ہے کہ شاعر ایک معمولی شخص ہے جس پر الہامات کی بارش ہوتی رہتی ہے، تو وہ اسے آسانی سے قبول نہ کرتے اور یہ کہتے ہوئے نظر آئے کہ میرے بھائی شاعر کے اندر جو ”ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد“ ہوتا ہے، اس کو زندہ درگور کرنا یا خاموش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس کے لیے بڑا ریاض چاہیے اور جب میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کا واحد اور تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے تو اس میں اس ریاض کو شامل کرتا ہوں کہ کیوں کر ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد کو زندہ درگور یا خاموش کیا جاسکتا ہے کیوں کہ جب تک وہ اس حالت زار کو نہیں پہنچے گا وہ ایک کامل میڈیم نہیں بن سکتا ہے اور کامل میڈیم وہ ہوتا ہے جس میں شعور کی سطح کے نیچے سے ابھرے ہوتے ہوئے ”حشرات محسوسات“ غیر متوقع مرکبات کی صورت میں شاعر کے شعور کی مداخلت کے بغیر ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ چنانچہ بحیثیت میڈیم اس کا کمال ای بات میں ہے کہ وہ ہر قسم کی مداخلت سے اپنے کو باز رکھے۔ ہاں بعد میں ایڈیٹنگ کا کام کر سکتا ہے، لیکن ایسا کہ اس سے کوئی شعوری سمت اس کی تخلیق کو ملنے نہ پائے۔

شاعر ایک میڈیم ہے نہ کہ خود متعین باشعور شخصیت۔ یہ ہے سیاق و سباق اس خیال کا کہ شاعری شخصیت سے گریز ہے۔ مگر ایلیٹ نے اس مضمون میں اتنی ہی بات کہنی چاہیے بلکہ اسے روایات یا ”شعور ماضی“ کے پس منظر میں کہا ہے اور اس بات کو اسی وقت اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے جب کہ ہم یہ معلوم کریں کہ ایلیٹ کے نزدیک کئی شاعر کا بہترین اور بہت زیادہ

منفرد کلام کیا ہے؟ ہم اپنی تنقیدات میں یہی پڑھتے آئے ہیں کہ کسی شاعر کا بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جہاں وہ اپنے اسلاف سے کچھ جدا روش، کوئی نئی آواز اختیار کرتا ہے، جہاں اس کا کلام اسلاف کے چبائے ہوئے نغموں کی جگہ لی نہیں ہوتا ہے، لیکن ایلین اپنی ماضی پرستی یا روایت پرستی کے جنون میں کسی شاعر کی انفرادیت کے اس تصور کو رد کرتے ہیں اور یہ ایک نیا اور عجیب و غریب تصور پیش کرتے ہیں کہ ”کسی شاعر کا بہترین اور بہت ہی زیادہ منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں مردہ شعرا یا اس کے اسلاف اپنی جاودانی کا پرچم نہایت شد و مد کے ساتھ بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔“

ایلین کے نزدیک شاعر کسی پیغام کا بیانی نہیں ہے اور نہ اسے اس کام پر مامور کیا گیا ہے کہ وہ کوئی اور بھل فکراور خیال پیش کرے لیکن وہ یہ خدمت اس کے ذمے ضرور سپرد کرنا چاہتے ہیں کہ وہ اسلاف کا جھنڈا اپنی شاعری کے ذریعے بلند کرے۔ چنانچہ اُن کے اس جملے کو ان دونوں باتوں کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ اول یہ کہ وہ مخالف ہیں، اس بات کے کہ شاعر کا ذہن کسی قسم کی شعوری مدخلات ان حشرات محسوسات (Swarms of Feelings) کی تربیت میں کرے جو اس کے شعور کی سطح کے نیچے سے اس کے منفعل ذہن میں ابھرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعر کو ”ماضی کے شعور“ میں اتنا ڈوب جانا چاہیے کہ حال، غائب اور ماضی۔ حاضر ہو جائے اور اس کی ساری کوشش بقول ان کے اس زندہ ماضی کو واپس لانے کی ہو۔ اور ایسا وہ اسی وقت کر سکتا ہے جب اسے یہ احساس ہو کہ وہ اپنے کو جو ماضی کی قربان گاہ پر بھیجتا ہے وہ اس لیے کر رہا ہے کہ ماضی اس کے اپنے وجود سے جیسا کہ وہ اس لمحے میں ہے، زیادہ قابل قدر ہے۔“ چنانچہ ایلین اس نئی شخصیت یا نئی ذات کو فن کی ترقی کا نام دیتے ہیں جیسا کہ وہ لکھتے ہیں ”ایک فن کار کی ترقی اس کی مسلسل قربانی ذات یا مسلسل نئی شخصیت میں ہے۔“

چنانچہ فن سے شخصی عناصر کو خارج کرنے کا عمل ان کے یہاں روایت سے نانا جوڑنے کا ایک عمل ہے اور وہ اس عمل میں اس حد تک آگے بڑھتے ہیں کہ فن کار کی مکمل ”نئی شخصیت“ (Extinction of personality) دیکھنا چاہتے ہیں۔ نئی ایسی ایلین کے احباب کا یہ کہنا ہے کہ وہ ایک زمانے میں بدھ مت سے اس قدر متاثر ہو گئے تھے کہ بدھ ہونے کی سوچ رہے تھے۔ چنانچہ مکمل ”نئی شخصیت“ کا فقرہ دیکھ کر کچھ ایسا خیال ہوا کہ شاید روایت ان کے لیے بودھ فلسفے کی آفاقی ذات (Universal Self) ہے اور شخصیت لا ذات (Not Self) ہے اور اس ”آفاقی ذات“ کے اثبات کے لیے وہ لا ذات یا شخصیت کو فنا کرنے کے درپے تھے، لیکن

کس قدر مایوسی ہوتی ہے کہ یہ شیم بدھ مت اور بھگوت گیتا کا قاری ”آفاقی ذات“ یا ذات منہا کا مخالف تھا۔ چنانچہ نئی شخصیت کے ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ ”میں جس میٹافزیکل نقطہ نظر کی مخالفت کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ روح کی کوئی وحدت ذات بھی ہے۔“

کیا انجیل مقدس اور کیا قرآن مجید، دونوں میں یہ بات کہی گئی ہے کہ ہم نے سارے انسانوں کو ایک نفس واحد سے پیدا کیا ہے۔ اور یہ بھی کہا کہ آدم میں اپنی روح بھونکی۔ چنانچہ حضرت حوا بھی آدم ہی کی روح سے خلق کی گئیں۔ قرون وسطیٰ کی انسان دوستی کی بنیاد اسی لبست روح الہی اور تمام انسانوں کی وحدت ذات پر قائم تھی اور اسی تصور کے تحت یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ خدا روح پر خارج سے نہیں بلکہ اندر سے متاثر ہوتا ہے اور انسان کی محبت بالآخر خدا کی محبت کی طرف لے جاتی ہے۔ ایلین اس انسان دوستی کے مخالف تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

”روح پر مشق الہی اس وقت تک غالب نہیں آسکتا ہے جب تک کہ روح نے اس کی مخلوق کی محبت سے اپنے سارے رشتے منقطع نہ کر لیے ہوں۔ (ہونامی ڈوبرے کے مضمون ”ایک شخصی یادداشت“ سے ماخوذ)

چنانچہ جب ایلین کے ایک دوست ہونامی ڈوبرے نے ایلین کے مذکورہ بالا خیال کو انسان دوستی کے برخلاف قرار دیتے ہوئے اپنے اس خیال کو پیش کیا کہ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ ہم صرف مخلوق کی محبت سے خدا کی محبت تک پہنچ سکتے ہیں تو انھوں نے ڈوبرے کے خیال کی تردید بڑے واضح و شگاف لفظوں میں کی اور اس کے خط کے جواب میں لکھا:

”میں اس بات کو نہیں مانتا ہوں کہ معمولی انسانی محبتوں کے ذریعے خدا کی محبت تک پہنچا جاسکتا ہے۔“

یہاں یہ بات مکمل کر سامنے آ جاتی ہے کہ شعری مسیہزم کو انھوں نے بدھوں کے ترک دنیا نئی ذات سے خلط ملط کیا۔ چنانچہ یہ دونوں باتیں شخصیت سے فرار، جذبات سے فرار، بدھوں یا مسیحیوں کی رہبانیت کے نقطہ نظر سے تو درست ہو سکتی ہے لیکن شاعری کے نقطہ نظر سے درست نہیں ہیں بلکہ اس کے لیے مہلک ہیں کیوں کہ شعر و ادب کی اساس انسان دوستی اور اس بات پر ہے کہ انسانوں کے احساسات اور جذبات کی زبان معتبر ہے۔

اب ہم ایلین کے اس جملے کے مفہوم پر کچھ اور پہلوؤں سے غور کریں گے جس میں انھوں نے یہ کہا ہے کہ ”شاعری جذبات کی نوئی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار

ہے۔“ ورڈس درتھ اپنے لیریکل نظموں کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے میں لکھتا ہے کہ ”شاعری کسی قوی احساس کے از خود چھلک اٹھنے سے عبارت ہے۔“ چنانچہ جب ایلینٹ یہ کہتے ہیں کہ ”شاعری جذبات کی فوئی کھول دینے کا نام نہیں۔“ تو وہ ورڈس درتھ کے اس جملے کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ورڈس درتھ کو خاص طور سے اپنے تنقیدی حملے کا ہدف بناتے ہیں۔ ورڈس درتھ کے اس جملے میں آمد پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے۔ وہ مگنی یہ بات کہ وہ شخصی جذبات کو شاعری کی بنیاد قرار دیتا ہے۔ تو یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس پر تنقید کی جائے۔ کیوں کہ شاعر ہمیشہ سے بیشتر اپنے ہی تجربات اور جذبات کے تجربے سے استفادہ کرتا رہا ہے، لیکن چوں کہ ایلینٹ شاعری کے داخلیت پسند نظریے کو بالکل ہی منقلب کرنے کے درپے تھے اور اسے ایک معروضی سائنس کا درجہ دینا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے ایک نیا فارمولا شاعری کا وضع کیا مگر ایلینٹ کے یہاں کب کوئی چیز نئی ہوتی ہے کہ وہ فارمولا بھی نیا ہوتا۔ ایلینٹ کا فارمولا جس کی تشریح آگے کی جانی گی۔ ورڈس درتھ کے ایک شعری فارمولے کو نئے الفاظ میں منسوف کرنے کی ایک کوشش ہے۔ ورڈس درتھ کا جو جملہ اوپر نقل کیا گیا ہے وہ ایک ادھورا جملہ ہے اور جب تک کہ پورا جملہ نقل نہ کیا جائے، یہ سمجھنا مشکل ہوگا کہ ورڈس درتھ نے اس ایک جملے میں کیا کچھ کہنا چاہا ہے۔ لہذا میں پورا جملہ نقل کر رہا ہوں۔

”میں نے یہ بتایا کہ شاعری، قوی احساسات کے از خود چھلک اٹھنے سے عبارت ہے۔ اس کی اصل اس جذبے میں ہے جس کی بازیابی شاعر کسی سکون کے لمحے میں کیا کرتا ہے۔ جذبے پر غور و فکر شروع ہوتا ہے اور پھر ایک سلسلہ رد عمل کا شروع ہوتا ہے اور وہ سکون آہستہ آہستہ جاتا رہتا ہے اور ایک جذبہ مماثل اس جذبے کے جو زیر غور تھا، آہستہ آہستہ ابھرتا ہے اور ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔“

ورڈس درتھ کے اس نظریے کا کوئی نام نہیں ہے لیکن اسے یاد رکھنے کی غرض سے آرٹ جذبے (Art Emotion) کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ورڈس درتھ نے مذکورہ بالا عبارت میں کہیں بھی یہ نہیں کہا ہے کہ شاعر آرٹ جذبے کو ایجاد کرتا ہے۔ اس کے برعکس اس کی اصل، اس پہلے جذبے میں بتائی ہے جس سے شاعر کبھی گزرا تھا۔ لیکن جب شاعر اپنی قوت حافظہ کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی سکون کے لمحے میں اس اصل جذبے یا پہلے جذبے کو یاد کرتا ہے تو اس وقت

اصل جذبہ نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ (Kindred) جذبہ ابھرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ سکون جاتا رہتا ہے اور شاعر ایک ایسے ہیجان میں مبتلا ہوتا ہے جس سے اس جذبے کو سکون، فنکارانہ اظہار دینے ہی سے ملتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اور بھل جذبے کی نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ جذبے کی تخلیق ہے۔

ایلینٹ نے ورڈس درتھ کے اسی آرٹ جذبے کو غیر شخصی جذبے کا نام دے کر اور اس کے بتلائے ہوئے طریق کار کو اپنے الفاظ میں قدرے تغیر کے ساتھ منتقل کر کے (Objective Correlatives) یا معروضی حلازے کا نام دے رکھا ہے جسے وہ اپنی شاعری کا فارمولا بھی کہتے ہیں۔ ایلینٹ اس ”معروضی حلازے“ کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

”آرٹ فارم میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے کہ اس کے لیے کوئی خارجی حلازہ ڈھونڈا جائے۔ دوسرے الفاظ میں کچھ ایسی چیزیں، کوئی مخصوص صورت حال، واقعات کا کوئی ایسا سلسلہ جو اس مخصوص جذبے کا فارمولا بن سکے۔ یعنی اگر ان میں سے کسی کو یاد کیا جائے تو اصل جذبہ ابھر آئے۔“

کوئی بھی انصاف پسند مفکر اس بات کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے کہ اگر کھلی چوری نہیں تو ورڈس درتھ سے استفادہ کثیر موجود ہے لیکن چوں کہ انھیں اس فارمولے کو اپنے نام رجسٹرڈ بھی کرنا تھا، اس لیے انھوں نے ورڈس درتھ کے فارمولے پر یہ تنقید کرنا ضروری سمجھا کہ وہ آرٹ جذبے کی ایجاد کی بات کرتا ہے، جب کہ یہ حقیقت نہیں ہے بلکہ اصل جذبے سے ایک ہم رشتہ جذبے کی یادآوری کی بات کرتا ہے۔ ورڈس درتھ کے فارمولے کو ایلینٹ نے ڈیوڈ ہارٹے کی حلازاتی نفسیات سے پیوند کر کے اپنے نام رجسٹرڈ کرایا ہے۔ لیکن انھوں نے یہ یاد نہیں رکھا کہ کولرج نے ڈیوڈ ہارٹے کی تعریف کے خیال کو نفسی کا نام دیا ہے۔ بہر حال اسی فارمولے کو انھوں نے (Objective Correlatives) کا نام دے رکھا ہے اور جذبات کے اظہار کے موقع پر وہ اپنی شاعری میں اسی فارمولے پر عمل کرتے ہیں۔

ایلینٹ کا محولہ بالا مضمون جس میں انھوں نے شاعری کو شخصیت سے گریز اور جذبے سے گریز کی شے بتایا ہے، اسی مضمون میں ورڈس درتھ کے مذکورہ نظریے کی تنقید بھی موجود ہے جس کا مقصد اس کے علاوہ کچھ اور نہیں کہ ”میں چوری تو کر رہا ہوں لیکن ذرا تنقید کے ساتھ۔“ اور وہ

تقید یہ ہے کہ ورڈس درجہ آرٹ جذبے کو ایجاد کرنے کی بات کرتا ہے۔ ورڈس درجہ کے نظریے سے متعلق ایلٹ کی یہ تقید سراسر نا درست ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ورڈس درجہ ایک حقیقی شاعر کی طرح اپنے جذبات محبت کے اظہار میں نہ تو غدا محسوس کرتا ہے اور نہ کوئی شرم۔ اور ایلٹ ایک پیورٹین ہونے اور چرچ میں سروں ادا کرنے کے ناتے سے، اپنے جذبات محبت پر نام نام رہتے ہیں اور انہیں طرح طرح سے چھپاتے اور نہ چھپانے کی صورت میں متبادل اشیا یا خارجی تلازمات کے ذریعے ان کا اظہار کرتے ہیں۔ کون جانے جو Prufrock کا کردار ایلٹ ہی کا نہ ہو، لیکن میں ان کی شاعری کی طرف آنا نہیں چاہوں گا بلکہ ان کے تنقیدی خیالات پر اپنی توجہ مرکوز رکھوں گا۔

ہر برٹ ریڈ، ایلٹ کے دوست تھے انہوں نے ایلٹ کے کردار کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بے لاگ ہوتے ہوئے بھی بہت محتاط ہے وہ لکھتے ہیں:

”ایلٹ کو اپنے اوپر بڑا کنٹرول حاصل تھا۔ وہ عام گفتگو میں بہت ہی مکلف اور محتاط رہتے۔ ان میں ایک شعوری کوشش اپنے جذبات کو قابو میں رکھنے اور ایک زبردست انکار اپنے اندر کے آدمی کو ظاہر کرنے سے متعلق ملتا۔ میں ہمیشہ ایسا محسوس کرتا کہ میں ایک ایسے آدمی کی صحبت میں ہوں جو پشیمانی کے عالم میں ہے، جو کوئی غم یا گناہ چھپانا چاہتا ہے۔“

چنانچہ ایلٹ کی یہ ساری گفتگو جو غیر شخصی جذبے سے متعلق ہے یا جو Emotion اور Feeling کے فرق سے متعلق ہے جہاں انہوں نے یہ دعوئی کیا ہے کہ ”بڑی شاعری براہ راست کسی جذبے کے استعمال کے بغیر بھی کی جاسکتی ہے، وہ صرف احساسات پر مشتمل ہو سکتی ہے۔“ ایسی سوچا کلیوں پر قائم ہے جسے انگریزی زبان میں Casuistry کہتے ہیں۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ دلائل تو ہوشیاری کے ہیں لیکن غلط ہیں۔

ان سب کے پیچھے ایلٹ کا اپنی ذات سے، اپنے جذبات سے فرار تھا۔ یا یہ کہ ان میں اس بات کا یقین تھا کہ وہ اپنے کو اس ایج (Image) میں دیکھتے جو ان کی اصل تصویر تھی، یا پھر یہ بات ہو کہ زندگی کو وہ گناہ تصور کرتے اور اس سے ترک کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا عقیدہ تصور کرتے۔ چنانچہ ایک بہت ہی شعوری کوشش ان میں اپنے ضمیر کو چھپانے، اپنے جذبات کو چھپانے، اپنے آپ کو چھپانے کی ملتی ہے۔ ایلٹ کی شاعری میں کوئی اندرونی آواز نہیں ہے۔

اس کا اعتراف انہوں نے خود کیا۔ وہ اندرونی آواز کو کافرانہ اور باغیانہ تصور کرتے ہیں، ایک رائے دینے والی آواز، بغاوت کرنے والی آواز تصور کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ جب بھی اپنی چھوٹی چھوٹی نظموں میں اپنے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تو کچھ اس طرح بولتے ہیں گویا وہ کسی اور کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں نہ تو اظہار ذات ہے، نہ اظہار روح ہے بلکہ ان کی ذات اور ان کی روح سے لپٹے ہوئے ”احساسات کی کچھ ایسی ٹڈیاں ہیں“ جو ان کی زندگی کو کشت دیران میں تبدیل کر گئی ہیں۔ ایک بے جذبہ خشک ہڈی کی طرح، بے رس شاعری جس میں ایلٹ خود اپنے سے مخاطب نہیں بلکہ کسی سرکاری داروغہ قانون (پبلک پراسیکیوٹر) سے مخاطب نظر آتے ہیں، چنانچہ شاعری میں شخصی عناصر کے اظہار سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

”ایک شاعر اپنے کو اس مقیدے کی پوزیشن میں لاسکتا ہے کہ وہ اپنے نجی تجربات کا اظہار کر رہا ہے لیکن اس کے اشعار صرف ایک ذریعہ ہوتے ہیں اپنے بارے میں گفتگو کرنے کا، وہ بھی اس طرح کہ وہ اپنے کو بے نقاب ہونے سے بچائے۔ (ریڈیائی تقریر در محل اور سبکی دنیا)

چنانچہ جذبے سے گریز کا ایک سبب ان کے یہاں یہ بھی تھا کہ وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ کوئی انہیں ان کے اشعار سے پائے۔ وہ اپنے کو کسی بھی صورت میں بے نقاب کرنے پر تیار نہ تھے اور جہاں کہیں بھی ان کی کوئی شخصی آواز ملتی ہے تو وہ نقلی معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کی شاعری پر عدم خلوص کا الزام بھی عائد کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ الزام ہی کیوں عائد کیا جائے جب کہ وہ شاعری کو..... جذبے اور تخیل کی شے نہیں بلکہ غیر شخصی ذہن اور غیر شخصی جذبے کی کوئی ناقابل تعریف تحقیق کی صورت میں دیکھنا چاہتے تھے اور جسے وہ سائنس کا نام دیتے ہیں، حالاں کہ وہ سائنس کے، خواہ وہ کسی بھی سطح کی ہو سخت مخالف تھے۔

لیکن یہاں میں ان کی اس ذہنی کم زوری کو زیادہ اہمیت دینا نہیں چاہتا کہ ان میں اپنی حقیقی تصویر کو دیکھنے کا یا رانہ تھا۔ جو دور حاضر کے ادب میں اپنے کو مشکف کرنے کا عمل اور ایک جمالیاتی اصول ہے۔ انسان بہت دنوں تک اپنی بزدلی کی کمین گاہوں میں رہا۔ اب اسے اس سے باہر نکلنے کی ضرورت ہے۔ بہر حال اس سے گزر کر اب میں ان کے اس تنقیدی اصول کو پرکھنا چاہوں گا جو ان کے مذکورہ مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ میں مضمر ہے۔ انہوں نے اپنے اس مضمون میں اس خیال کو آگے بڑھانا چاہا کہ کسی بھی شاعری کے کلام کی قدر و قیمت

کا اندازہ صرف اس کے اپنے کلام سے نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے اس کے کلام کا اس کے ماضی کے عظیم شعرا سے مقابلہ اور موازنہ کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ وہ ان کے پہلو میں کس قدر وقامت کا ہے۔ تنقید کا یہ کوئی نیا اصول نہیں ہے۔ صدیوں تک لوگ اپنے دور کے شعرا کا مقابلہ اور موازنہ ہومر، فردوسی اور کالی داس وغیرہ کے کلام سے کیا کرتے لیکن اس زمانے میں اس اصول تنقید کو بالکل ہی رد کر دیا گیا ہے اور اس کے کئی اسباب ہیں جن کو یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ اور اب شاعر کو اس کے اپنے معاصر شعرا کے ساتھ، اس کے اپنے ماحول اور زمانے میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے اور اس بات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کہ اس نے اپنے زمانے کو کیوں کر متاثر کیا ہے۔ ادبی روایت کی بنیادی دھارے میں کون سا اضافہ کیا ہے۔ اس کی اپنی نئی یا منفرد آواز ہے کہ نہیں یا یہ کہ وہ اپنی منفرد آواز کو پانے میں کامیاب ہوا ہے کہ نہیں؟ تنقید کا یہ نقطہ نظر ایلٹ کے اس نقطہ نظر کے بالکل ہی برعکس ہے کہ "ایک شاعر کا بہترین اور بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں اس کے اسلاف اپنی حیات جاوداں کا جھنڈا بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔" جس میں اس کی شخصیت معدوم اور جذبہ اشیا کی جگہ لے لیتا ہے۔

زمانہ حال کے کسی شاعر کے کلام کے موازنے اور مقابلے کی بات ماضی کے شعرا کے کلام سے کوئی ایسا فائدہ تو کر سکتا ہے جو اس خیال کا حامل ہو کہ زمانہ اپنے کو دہراتا نہیں ہے، اس کا ہر لمحہ نیا ہوتا ہے اور یہ کہ کبھی کبھی ایک فرد تاریخی قوت بن کر اپنے پورے ماضی پر بھاری پڑ سکتا ہے۔ وہ کوئی ایسی قوت بن سکتا ہے جس سے زندگی کی بساط منقلب ہو سکتی ہے۔ ایلٹ کا ایسا کوئی تصور نہ تو زمانے کا تھا اور نہ فرد کا۔ وہ کسی بھی فرد کو خواہ وہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اس کے ماضی سے وسیع تر تصور نہ کرتے۔ نہ معلوم ان کا خیال حضرت داؤد علیہ السلام کی شخصیت کے بارے میں کیا تھا، جن کا معجزہ پیغمبری شاعری اور گلوکاری ہی تھا۔ ایسی صورت میں ایلٹ کے لیے یہ بات بالکل ہی منطقی تھی کہ وہ فرد کو مع اس کی صلاحیت، شخصیت اور جذبے کے ماضی کی قربان گاہ پر بنام روایت سمیٹ چڑھا دیں اور اسے ایک ایسے آلہ کار میں تبدیل کر دیں جس کا کام ان کے اپنے الفاظ میں بجز اس کے کچھ نہ ہو کہ "شعور کی سطح کے نیچے سے احساسات کے جو پھٹکے ابھرتے ہیں انھیں وہ غیر متوقع مرکبات میں مجتمع ہونے کی اجازت دے۔" اور اگر اس سلسلے میں شاعری کی کوئی شعوری خدمت ہے تو وہ اتنی کہ وہ ان کے شعری آہنگ کو زار و راست کرتا رہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"آرٹ کا جذبہ غیر شخص ہوتا ہے اور شاعر اس نا شخصیت یا لٹی شخصیت کے

مقام کو اس وقت پہنچتا ہے جب کہ وہ اپنے کو اس کام کے حوالے کر دیتا ہے جو اسے کرنا ہے، اور اسے کیا کرنا ہے اس کا علم اسے اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک کہ اسے اس کا شعور نہ ہو کہ زندہ ماضی کسے کہتے ہیں۔ یا یہ کہ ماضی کے موجود لوگوں میں زندگی بسر کرنا کسے کہتے ہیں۔"

چنانچہ ایلٹ کے نزدیک کسی شاعر کا بہترین اور منفرد کارنامہ یہ نہیں کہ اس نے اپنے پیچھے کوئی روشن خط چھوڑا ہے، کوئی نئی شمع روشن کی ہے یا کوئی آواز بصورت شعلہ بلند کی ہے، کوئی پاکوبی مستند وار بہ آواز زنجیر پاکی ہے، کوئی خرقہ پیغمبری کا گلے میں ڈالا ہے اور دار پر معلوب ہوا ہے، بلکہ یہ ہے کہ اس نے اپنے کو اسلاف کے کارناموں پر قربان کیا ہے۔ اس نے اپنے شعور اور وجود کا بلیدان ماضی کو دیا ہے۔

میں نے جو اتنا وقت ایلٹ کے ساتھ گزارا تو اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ خواہ کوئی ایلٹ سے اتفاق کرے یا اختلاف، مصرعہ حاضر کی جمالیات سے بحث کرتے ہوئے انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے، دوسرا سبب یہ انھوں نے اپنے ایک بیان میں جہاں اپنے کو سیاست میں شاہ پرست اور مذہب میں اینگلو کیتھولک بتایا ہے وہاں ادبیات میں اپنے کو کلاسیکیت کا پرستار قرار دیا ہے۔ مجھے ان کے سیاسی اور مذہبی رویے سے یہاں کچھ زیادہ سرور کار نہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ کہ وہ ادبیات میں کلاسیکیت کے پرستار تھے، میرے نزدیک سخت مشکوک ہے۔

کلاسیکیت نہ تو حکمران قوت اور ادارے کے ساتھ ہونے کا نام ہے اور نہ ماضی پرستی اور اسلاف پرستی کا نام ہے۔ کلاسیکیت کی جو صحیح تعریف ہے اسے میں مٹھے کے حوالے سے پیش کر چکا ہوں۔ یہاں اس بات کو دہرانا چاہتا ہوں کہ کلاسیکیت کچھ اور ہونے سے پہلے اس انسان دوستی کا نام ہے جو یونانیوں کے اس قول ہدایت میں تھی: "آدی ہر شے کا معیار ہے" اس کو نظر انداز کر کے یونانیوں کی کلاسیکیت کے مفہوم تک نہیں پہنچا جاسکتا ہے اور نثاۃ ثانیہ کی کلاسیکیت اصلاً اسی یونانی کلاسیکیت کی تجدید تھی۔ کلاسیکیت عبارت ہے موضوع اور معروض کو ہم آہنگی، کثرت اور وحدت کی ہم آہنگی، خیال اور امیج کی ہم آہنگی، تخیل اور تخیل کی ہم آہنگی، کل و جزو کی ہم آہنگی سے گویا کلاسیکیت کو رومانیت کی ضد قرار دینا، کلاسیکیت کی روح کو مجرد کرنے کے مترادف ہوگا۔ اس کے برعکس رومانیت یا Dionysiac عنصر، کلاسیکیت کا ایک جزو ہے۔ تجدید حیات اس رومانیت کے بغیر ناممکن ہے۔ ایلٹ یونانی کلاسیکیت سے دور اور قرون وسطیٰ

1991 کے مذکورہ مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ میں یہ لکھا کہ ”شاعری نفی شخصیت سے عبارت ہے اور کہاں 1934 میں جان فورڈ پر لکھے گئے مضمون میں فیکسٹر کے ایک عظیم شاعر ہونے کی یہ دلیل دینا کہ:

”ایک شخص اپنی نظموں میں بڑے خوب صورت شعری حصے تخلیق کر سکتا ہے یا یہ کہ بہت سے سالم للعین بھی لکھ سکتا ہے جو اطمینان بخش ہوں لیکن اسے بڑا شاعر تصور نہیں کیا جاسکتا جب تک کہ یہ محسوس نہ ہو کہ ان ساری تخلیقات کے پیچھے انھیں متحد کرنے والی کوئی ایسی شخصیت ہے جسے ایک اہم، مستقل مزاج اور ثقافت پر شخصیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔“

ہیمن نقاد رتھ از کاست تا پکا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہے بلکہ یہ ہے کہ شاعری نہ تو شخصیت سے گریز ہے اور نہ شخصیت کی نفی ہے۔ ایک شاعر اگر عام آدمیوں سے کسی معنی میں مختلف ہوتا ہے تو وہ مختلف اس معنی میں نہیں ہوتا ہے کہ وہ بالکل منفعل Passive ہوتا ہے اور عام آدمی کی شخصیت فعال ہوتی ہے، لیکن کچھ نہ کچھ اس میں صداقت ضرور موجود ہے کہ اس کو کوئی ایسا روگ ضرور لاحق ہو جاتا ہے جس سے اس کا تخیل بہت زیادہ فعال اور محسوساتی ہو جاتا ہے۔ اسی روگ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں (Empathy) کسی شے کے ساتھ لگ چلنے کا جذبہ اتنا قوی ہوتا ہے کہ جب وہ شاعری میں اپنے سے باہر کی دنیا کو نظم کرتا ہے، خواہ وہ کوئی منظر فطرت ہو یا عالم فطرت ہو یا عام انسانیت سے کسی شخص کا کردار، تو وہ اس کے ساتھ ایسا متحد ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا روپ دھار لیتا ہے۔ اور جب اپنے نفس کی حقیقت کو پیش کرتا ہے تو آپ اپنا غیر بن جاتا ہے۔ کیٹس نے اس کی شخصیت کی اس خصوصیت کو منفی صلاحیت (Negative Capability) کا نام دیا ہے اور اسی بنیاد پر کئی لوگوں نے یہ بات لکھی ہے کہ شاعر مختلف اجسام کا روپ دھار سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں شیطان کا بھی روپ دھار سکتا ہے۔ لیکن اس سے یہ بات صادق نہیں آتی ہے کہ وہ کسی غیبی طاقت کا ایک آلہ کار ہوتا ہے۔ اس کے ذہن میں خیالات پردہ غیب سے آتے ہیں اور اس قبولیت کے لیے اسے اپنے ذہن کو منفعل رکھنا پڑتا ہے۔ یہ سب باتیں کس زمانے میں درست تسلیم کی جاتی تھیں۔ شاید اس لیے کہ یہ خیال بھی منجملہ اور خیالات کے ایک مخصوص نظام فکر سے تعلق رکھتا ہے، لیکن جدید نفسیات جو کوئی مکمل شے نہیں ہے اور انسان کا

کی اس مسیحی کلاسیکیت سے بہت قریب تھے جو ”خدا کی مخلوق سے محبت ترک کیے بغیر خدا کی محبت کا تصور نہیں کر پاتی تھی۔“ ایلٹ اپنی خواہش کے برخلاف اٹھارویں صدی کی اس نو کلاسیکیت سے بھی متاثر تھے جس میں جذبے کی سیرانی نہیں ملتی ہے۔ لیکن ایسا سوچنا کہ وہ اس صدی کی ذہنی جلا اور روشن خیالی سے بھی متاثر تھے، غلط ہوگا۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے جو روشن خیالی یورپ میں آئی اسے وہ یورپ کے قرون وسطیٰ میں غرق کر دینا چاہتے تھے۔ اور راہنمائی حیات کے لیے ڈانٹنے کی شاعری کو کافی سمجھتے تھے۔ کبھی کبھی کیتھولک بودلیئر کا بھی ذکر کر لیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں بنام کلاسیکیت انھوں نے رومانیت کی ایک مسخ شدہ صورت پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”شاعر فیض کشی کے لمحات میں جو کچھ کہتا ہے وہ اسے تمام تر خود بھی نہیں سمجھتا ہے۔ بلکہ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ لمحات فیض کشی کے رخصت ہونے کے بعد جو کچھ ان لمحات میں اس نے حاصل کیا ہے، وہ انھیں غلط بیان کرے۔“ (ورجل اور سبکی دنیا۔ ریڈیائی تقریر) چنانچہ ان کی شاعری سادگی اور جلائے بیان سے بالکل عاری اور ابہام اور اخلاق سے پر ہے۔ اور اگر اسے اسلاف کے مصرعوں اور فقروں سے مزین نہ کیا گیا ہوتا تو بالکل ہی ناقابل فہم ہوتی اور اگر اسے لوگوں نے پڑھا تو اس لیے کہ ان کے مصرعوں کا آہنگ خوب صورت ہے، لیکن یہاں ان کی شاعری پر رائے دینے کا کوئی عمل نہیں ہے۔ گفتگو ان کے تنقیدی خیالات کی ہے جس کے بارے میں انھوں نے خود یہ کہا ہے کہ ”میری تنقید میری شاعری کے کارخانے کی ضمنی پیداوار ہے۔“ مراد اس سے یہ کہ اس کی ویسٹ میٹرل یا یہ کہ ”ویسٹ لینڈ“ کے ویسٹ میٹرل سے تیار کی گئی ہے۔ چنانچہ ان کی تنقید ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تو ایک نسبت معنوی رکھتی ہے، اس کے آگے اس کی افادیت بہت ہی مشکوک ہے، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جس قدر مستر اور برا اثر ایلٹ نے اپنے معاصر اور اس کے بعد آنے والی نسل پر چھوڑا ہے، اتنا برا اثر ان سے بڑے قد کے کسی بھی شاعر نے نہیں چھوڑا ہے۔ اس کی غیر افادیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ جب ایلٹ کی تحریریں کارروائیوں کی سخت تنقید کی جاتی، ان کی یہی کارروائی کہ وہ تیسرے درجے کے شعرا کو اوپر اچھالتے اور بڑے شعرا کو پستی میں لے جانے کی کوشش کرتے، تو وہ ہر دس پندرہ برس کے بعد اپنی رائے بدل دیتے۔ رائے بدل دینے کے معنی ہوتے ہیں کچھ ترمیم کچھ تنسیخ، کچھ اصلاح کے، نہ کہ اس طرح پلٹ جانا کہ منہ پشت کی جانب اور پشت منہ کی جانب ہو جائے۔

ایلٹ کے یہاں اپنی رائے بدلنے کا انداز اسی آخر الذکر قسم کا ہوتا ہے۔ چنانچہ کہاں

الیٹ کا نظریہ شعر

بقول شمس الرحمن فاروقی ایلٹ کوئی حیثیتوں سے جدید شاعری کا معیار اور امام کہا جاسکتا ہے۔ ایلٹ کی تنقید سے متعلق گزشتہ چار دہوں سے جو بحث و مباحث ہوتے رہے ہیں وہ شدید طور پر غیر معین اور متضاد رہے ہیں، اکثر اس کی عزت اور برائی غلط وجوہ سے ہوئی۔ خاص طور پر ایک گروہ کا یہ دعویٰ بہت ہی تعجب خیز ہے کہ عملی اعتبار سے ایلٹ کی تنقید کوئی جرم الائی بنیاد ہی نہیں ہے۔ ایم سی بریڈ بروک نے یہ پیشین گوئی کی کہ ”جب اس صدی کی ادبی تاریخ لکھی جائے گی اس وقت ایلٹ کا نام یہ حیثیت خفاہ تاریخ فکر میں نہیں بلکہ تاریخ ذوق میں لیا جائے گا۔“ امریکہ کے نقاد رین سم (Rensom) نے ذوق کے ساتھ کہا کہ ”ایلٹ کی سب سے بڑی کم زوری اس کی نظریاتی معصومیت ہے۔“ فلک ایک طرف اس قسم کا شدید رد عمل ہے تو دوسری طرف لیوس (Leavis) اور مٹیئسن (Mathiessen) اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ ایلٹ نے اپنے نظریہ و عمل کے ذریعہ ہم عصر تنقید پر اپنی ان مٹ چھاپ چھوڑی ہے۔ ان دونوں گروہوں کا نقطہ نظر ہم عصر تنقیدی فکر میں گہری الجھن کی غمازی کرتا ہے۔ ایک جدید نقاد جارج وائسن نے ایک ہی سانس میں یہ دعویٰ کیا ہے ایلٹ ممتاز نقاد ہے لیکن اس کی تنقید بآسانی عظیم فریب سے سمجھ کر نظر انداز کی جاسکتی ہے۔ ایلٹ اپنے دور میں مقبول ترین نقاد تھا۔ اور پھر اس کے خلاف رد عمل کی ایک لہر شروع ہوئی۔ ایک نقاد آج مقبول اور کل غیر مقبول کیوں ہوتا ہے؟ اس کا فیصلہ ادبی تنقید کے طالب علم نہیں بلکہ عوامی نفسیات کے ماہرین کر سکتے ہیں۔ ہمیں مقبولیت اور غیر مقبولیت سے قطع نظر تنقیدی قدر و قیمت کا اندازہ تنقیدی تحریروں سے ہی کرنا چاہیے اس لیے موجودہ مقالہ کا مقصد ایلٹ کی حمایت کرنا یا اسے دوبارہ مقبولیت بخشنا نہیں بلکہ عملی اعتبار سے یہ دیکھنا ہے کہ آیا ایلٹ کی تنقید کوئی نظریاتی اساس ہے اور اگر ہے تو کس نوعیت کی ہے؟

کوئی بھی علم جو اس کی ذات سے متعلق ہے مکمل نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعری، شعوری اور لاشعوری دونوں عمل کی تربیت یافتہ ہوتی ہے، لیکن الفاظ کے ذریعے اس کی ملبوسیت شعوری ہوتی ہے، خواہ الفاظ کی جڑیں یا امجز کی جڑیں اس کے جذبات اور لاشعور میں کتنی ہی دور تک پیوست کیوں نہ ہوں۔ اس میں جو معنویت ہوتی ہے اس کی اساس مقبولاتی ہوتی ہے خواہ اس کے جہان معنی کا کنارہ کتنا ہی لامحدود کیوں نہ ہو۔ ہمیں اس کا علم نہیں کہ پہلا خیال کیوں کر پیدا ہوا اور وہ محسوس سے مجرور اور محدود سے غیر محدود کیوں کر بنا۔ یعنی ہمارے فکر و عمل کے بہت سے گوشے ابھی تک روشنی میں نہیں آئے ہیں۔ چنانچہ ہمیں اس کی رعایت دینی چاہیے، لیکن یہ رعایت اس کا جواز نہیں بن سکتی ہے کہ ”ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔“ یا یہ کہ جو کچھ شاعر کہتا ہے وہ خود اس کے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے کیوں کہ تجربے نے یہ بتایا ہے کہ اس قسم کی باتیں کرنے والے شعر کوئی نہ کوئی مقصد برآری اپنی اس دیوانگی میں چھپائے رکھتے ہیں خواہ وہ مقصد اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ آئینہ فن کو توڑ دیا جائے اور شاعری کی بجائے Anti-poetry کو رائج کیا جائے کیوں کہ جب تک کہ آئینہ فن موجود ہے، انسان اپنے اس آئینہ فن میں آرائش جمال کرتا رہے گا اور اگر مغرب کی راہ فنا ہی درپیش ہے کیوں کہ وہ کوئی دوسرا متبادل راستہ بجز اپنا پرستی اور ذر پرستی کے قبول کرنے کو تیار نہیں تو آئینہ فن سے اس کی یہ عداوت بجا نہیں کیوں کہ آئینہ فن ہی اسے حقیقت تک لے گیا ہے کہ

”شاعری اور اصول انا (ایگو) دو متضاد چیزیں ہیں۔ شاعری، خدا،

اصول انا، ہوسنا کی اور زبردستی کا دیوتا مومن (Mammon) ہے۔“

(شعری شاعری کی مدافعت میں)

آنا (Ego) اور ذات (Self) میں یہ فرق ہے کہ ذات بشمول غیر ہے اور آنا بلا شرکت غیر ہے۔ چنانچہ والد و صمیمین جس کی تمام شاعری پہلی آواز میں یا ضمیر واحد متکلم میں ہے لکھتا ہے کہ:

”میری شاعری میری ذات کا جشن ہے نہ کہ میری ”میں“ یا میری آنا کا۔“

ان پرست شعر اس سے کچھ کچھ کیس گئے؟



(نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لکھنؤ، نئی دہلی)

ایلیٹ کے پیش تر بیانات نظریہ اور عمل کے باہمی انحصار (inter dependence) پر زور دیتے ہیں۔ نظریہ کو عمل سے الگ کیا جائے تو اس کی کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی۔ ایلیٹ نے تنقید کی دو نظریاتی حدیں بتائی ہیں۔ ایک طرف ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ ”شاعری کیا ہے؟“ تو دوسری طرف ”کیا یہ اچھی نظم ہے؟“ اسی ضمن میں اس نے مزید کہا: ”یہ پوچھنا کہ شاعری کیا ہے“ دراصل تنقیدی عمل و تفاعل کو مان لینا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک تنقید ہمیشہ شاعری سے متعلق یا آرٹ سے متعلق چند عام مفروضات کی پیش فرضی ہے چاہے یہ ابتدائی نوعیت کے ہی کیوں نہ ہوں۔ غرض شاعری کا نظریاتی اعتبار سے ایک واضح تصور ہونا ضروری ہے تاکہ ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر اسے تسلیم کر لیں۔

اب ہمیں پوری احتیاط کے ساتھ ایلیٹ کے بنیادی جمالیاتی مفروضات (aesthetic assumptions) کا جائزہ ماضی اور حال کے مختلف نظریات و خیالات کے پیش نظر لینا چاہیے تاکہ ایلیٹ کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکے۔

(2)

سب سے پہلے اس بات کو ذہن نشین کر لینا ضروری ہے کہ ایلیٹ نے کبھی باضابطہ طور پر اپنا کوئی شعری بوطیقا (ars poetica) پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے اپنے طرز خیال کو باقاعدہ طور پر تربیت دے کر ایک مربوط بیان (coherent statement) یا نظریہ کی صورت میں پیش کرنے کی سعی بھی نہیں کی۔ اس کے خیالات اس کے وسیع بیان پر پھیلے ہوئے مقالوں، نچھردوں، پیش لفظوں اور تبصروں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن کی نوعیت وقتی (occasional) ہے اور ان تحریروں میں بہ اعتبار اسلوب اور انداز اظہار کافی تغیر و تبدل (variation) نظر آتا ہے۔ اس کے بعض مقالات خاص مقصد اور خاص موقع پر لکھے گئے تھے مگر بد قسمتی سے اس کے بعض بیانات کو بے جا اور غیر متناسب نمود و نمائش حاصل ہوئی۔ ہمیں ان بیانات کو صحیح تنقیدی نقطہ نظر (perspective) سے جانچنا ہے۔ مثال کے طور پر یہ بیانات ملاحظہ ہوں ”شاعری ایک اعلیٰ تفریح ہے“ یا ”شاعری بہترین بحر میں خوب صورت الفاظ کی خوب صورت ترتیب سے مراد ہے“ بعض لوگوں نے ان مشاہدات کو بنجیدگی کے ساتھ (ایلیٹ کی) شاعری کی تعریف سمجھ لیا جس کی وجہ سے کافی گڈڈ (muddle) پیدا ہوئی۔ اس طرح کے مشاہدات سے ایلیٹ کی شخصیت کے بعض گوشوں پر روشنی ضرور پڑتی ہے مگر انہیں شاعری کی تعریف مان لینا کم فہمی کی

دلیل ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی کبھی رکی تعریف پیش نہیں کی۔ چوں کہ اسے معلوم تھا کہ کوئی تعریف شاعری کی نوعیت اور اس کے خصوصیات کا جامع طور پر احاطہ نہیں کر سکتی۔ ایلیٹ کی تنقیدی حیثیت کے بارے میں جو ہنگامہ ہوا ہے وہ زیادہ تر خدادوں کی کم علمی کا نتیجہ ہے۔ اس لیے ایلیٹ کے خیالات کو یک جا کرنا اور انہیں بغرض وضاحت خاص تفریق و تیز (proper discrimination) کے ساتھ ایک معقول pattern میں ترجیب دینا ضروری ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ایلیٹ نے اپنے ابتدائی دور میں ”کلاسیکی“ موقف کو اپنا لیا اور ارسطو کو مکمل نقاد کی حیثیت سے تسلیم کیا۔ مگر یہ یاد رہے کہ شاعری کی بحث میں اس نے کبھی ارسطو کے ”نظریہ نقل“ کا تذکرہ تک نہیں کیا ہے۔ ادبی مباحث میں ایلیٹ نے جن جمالیاتی مباحث کو اولیت دی یا شاعرانہ عمل (poetic process) کو واضح کرنے کی کوشش کی وہ اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ وہ کلاسیکی یا نئو کلاسیکی نظریات و ادوار کی جانب نہیں بلکہ انیسویں صدی کے رومان (رشتوں) کی جانب زیادہ مائل تھا۔ 1928 میں اس نے ”مقدس بن“ (Sacred Wood) کے پیش لفظ میں ورڈس درتھ اور آرنلڈ نے شاعری کی جو تعریف کی تھی اس کی سخت تردید کی۔ گو اس نے اپنے نظریہ کی ابتدا وہیں سے کی جہاں سے ورڈس درتھ اور کولرج نے کی تھی۔ یعنی انسانی تجربہ شاعری کا خام مواد (raw material) ہے۔ اپنے بعد کے ایک نیکچر ”شاعری کی تین آوازیں“ (Three Voices of Poetry) میں اس نے تجربہ کے مختلف امکانی عناصر کے احاطہ کے لیے ”نفسیاتی مواد“ کی جامع اصطلاح استعمال کی۔ نفسیاتی مواد شاعری میں غیر جانب دارانہ (objectivised) اور غیر شخصی (depersonalised) ہونے سے قبل شخصی مواد ہی ہوتا ہے۔ تادلے (transformation) کی اس صورت کو ایلیٹ نے تخلیقی عمل سے تعبیر کیا۔ مندرجہ ذیل اقتباسات اس ضمن میں وضاحتی اعتبار سے کافی اہم ہیں۔

الف ”مماثل (catlyst) کی ہے جب دو گیسیں (آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائیڈ) پلاٹینم کے نہ کھیلنے والے موصل ریش کی موجودگی میں ملا دی جائیں تو وہ سلفر ایسڈ کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ یہ اتصال (combination) صرف پلاٹینم کی موجودگی میں وقوع پزیر ہوتا ہے، گوئے ایسڈ میں پلاٹینم کا شائبہ (traces) تک نہیں پڑتا۔ پلاٹینم بہ ظاہر جامد، غیر دابستہ اور غیر متبدل (unchanged) رہتا ہے۔ شاعر کا ذہن (mind) بھی پلاٹینم کا ذرہ (shred) ہے جو جزوی یا قطعی طور پر انسان کے تجربہ پر عمل آور ہوتا ہے۔ فن کار جتنا

اور تخلیقی عمل کے غیر شخصی اختتام تک دونوں کے درمیان کیا وقوع پذیر ہوتا ہے؟ وہ منکشف ہوتا ہے۔ تخلیقی ذہن مختلف النوع تجربات کو یک جا کرتا اور انہیں ایک نئے کل (new whole) میں ڈھالتا ہے۔ آمیزش (to amalgmate)، تحلیل (to digest) اور تبدیلی قلب (to transmute) وغیرہ الفاظ آرٹ اور تجربہ کی وحدت کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ بلکہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ایٹ کی کولرج سے وابستگی (affinity) کو بھی واضح کرتے ہیں۔ کولرج کے تخیل، فنیسی (Fancy) اور جدلیاتی فارمولہ کا سہارا لیے بغیر ایٹ تخلیقی عمل کو بہ طور تصور پیش کرتا ہے۔ یہ تصور کولرج کے تصور سے مماثلت رکھتا ہے۔ اور اسے ہم تصور ہم آہنگی (concept of integration) کہہ سکتے ہیں۔

اب تک ایٹ نے جو کچھ کہا ہے وہ ایک اعتبار سے عمل ہم آہنگی پر اس کا ایک بیان ہے۔ یہی عمل شاعر کے ذاتی تجربہ کی افرا تفری (chaos) کو آرٹ کی وحدت (unity) اور معرفت (objectivity) میں تبدیل کرتا ہے۔ اس عمل کی تشریح کے لیے ایٹ نے بعد میں ایک اور اصطلاح استعمال کی جو بد قسمتی سے بجائے توضیحی ہونے کے ایک رکاوٹ ثابت ہوئی۔ یہ اصطلاح خارجی منسوبیت (objective correlative) کی ہے۔ یوں تو یہ اصطلاح ایک اعتبار سے کولرج کے تعمیری تخیل یا کنکریٹس کے منطقی صلاحیت (negative capability) سے زیادہ بڑی نہیں لیکن اسے غیر ضروری طور پر بہت اچھالا گیا۔ یہ امر ایٹ کے لیے بھی تعجب خیز تھا۔ چوں کہ اس نے اس اصطلاح کو کسی مضمون میں ایک ہی جگہ استعمال کیا ہے اور اس کا مقصد زندگی کے جذبہ اور آرٹ کے جذبہ کے رشتہ کو ایمانی طور پر ظاہر کرنا تھا۔ یہ نثرانی عبارت جس پر کافی گرما گرم بحثیں ہوئیں۔ اس طرح ہیں:

آرٹ میں جذبہ کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے اور وہ خارجی منسوبیت کی تلاش سے پوری ہوتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر اشیاء کا ایک مجموعہ، محل وقوع (situation) اور واقعات کا تسلسل 'اس' مخصوص جذبہ کا فارمولہ ہوتا ہے۔" (مقدس بن صفحہ نمبر 100)

یہاں آرٹ سے متعلق ایٹ کے خیالات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ آرٹ براہ راست جذبات کی تریل (communication) نہیں کرتا اور نہ ان کے بارے میں بیانات دیتا ہے۔ یہ جذبات کو ایک خاص انداز میں ترتیب دیتا اور ڈھالتا ہے تاکہ ان کا ایسا لٹوس وجود پیدا ہو جائے جس میں شاعر کا داخلی تجربہ جھلکتا نظر آئے۔ یہ ترتیب و ترتین کب اور کس طرح وقوع پذیر ہوتی

کامل ہوتا ہے اتنا ہی تخلیقی ذہن اس کی شخصیت سے جدا ہوتا ہے اور مکمل طور پر جذبات (جو تجربہ کا خام مولد ہیں) انہیں تحلیل کرتا اور اس کی تبدیلی قلب مابیت (transmute) کرتا ہے۔" (مقدس بن صفحہ نمبر 54)

ب "جب شاعر کا ذہن تخلیق کے لیے آراستہ ہوتا ہے تو یہ مسلسل مختلف النوع تجربات کی آمیزش کرتا ہے۔ عام آدمی کا تجربہ منتشر، بے ضابطہ اور نامکمل ہوتا ہے۔ موخر الذکر عشق کرتا ہو۔ اسپونوزا (Spinoza) کے مطالعہ میں مصروف ہو، پکوان کی خوش بو سے لطف اندوز ہوتا ہو یا ٹاپ رائٹر کی آواز سن رہا ہو، لیکن شاعر کا ذہن ان تجربات کو 'نئے کل' (New Wholes) میں ڈھالتا ہے۔" (منتخب مضامین صفحہ نمبر 278)

مندرجہ بالا اقتباسات مجموعی طور پر ایٹ کے تخلیقی عمل کے تصور کو واضح کرتے ہیں، چاہے ان میں مکمل وضاحت (clarity) اور قطعیت (completeness) کی کمی کیوں نہ ہو۔

پہلا اقتباس جو "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں سے لیا گیا ہے۔ فن کار کے خلا قانہ ذہن اور تجربہ سے گزرنے والے ذہن کے درمیان stress کے ساتھ امتیاز برتا گیا ہے۔ یہ امتیاز ایک طرف دونوں کے درمیان انفطاع (divorce) کی حیثیت رکھتا ہے تو دوسری طرف ان کے 'باہمی انحصار' کو اجاگر کرتا ہے۔ فن کار یا شاعر کا ذہن یا اس کی شخصیت ایک "Transforming Catalyst" ہے، لیکن یہ خلا میں عمل نہیں کرتا۔ اسے متحرک کرنے کے لیے بعض "کیمیات" ضروری ہیں۔ یہ کیمیات تجربہ سے گزرنے والے شخص کے جذبات ہیں جنہیں شاعر تحلیل (transmute) کرتا ہے جو شاعری کہلاتی ہے۔ گویا شاعر کی اس طرح دو ذہنوں میں تقسیم بے جا ہی کیوں نہ معلوم ہو لیکن اس کیمیائی مماثلت سے تبادلے (transformation) کی نوعیت اور اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ catalyst جو کیمیات پر عمل آور ہوتا ہے اس سے ایک نیا کپاؤڈ وجود میں آتا ہے۔ یہ نیا کپاؤڈ کیفیاتی اعتبار سے اصل عناصر سے مختلف ہوتا ہے۔ اور یہ یک وقت catalyst سے آزاد ہونے کے علاوہ جامد، غیر وابستہ اور غیر متبدل ہوتا ہے۔ فرض Catalyst اور نئے کپاؤڈ میں ایک مکمل بے تعلقی discontinuity ہوتی ہے جیسا کہ شاعر کی شخصیت اور شاعرانہ تخلیق میں ہوتی ہے۔ یہاں شاعری سے متعلق یہ اہم واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری غیر شخصی impersonal ہے۔

دوسرا اقتباس ایٹ کے مضمون "مابعد الطبیعیاتی شعراء" سے لیا گیا ہے۔ اس سے شخصی شیع

ہے اسے واضح کرنے کے لیے الٹ نے 'خارجی منسوبیت' کی اصطلاح استعمال کی۔ یہ شاعرانہ عمل کے اس ابتدائی مرحلے سے مراد ہے جب شاعر کا شخص جذبہ اس کی شخصیت سے بے تعلق ہوتا ہے اور آرٹ میں ڈھلنے کے لیے ایک قسم کی غیر شخصی باضابطگی (impersonal validity) حاصل کرتا ہے۔ جذبات کا خارجیانہ (externalisation) فن تخلیق کی ایک لازمی شرط ہے چوں کہ یہ شاعر کو داخلی لپیٹ (subjective involvement) سے آزاد کرتا ہے۔ تاکہ وہ مکمل بے تعلق کے ساتھ ان کا مطالعہ و مشاہدہ کرے اور انہیں کسی دہشتی کے ساتھ فن کارانہ طور پر استعمال (manipulate) کر سکے۔ ڈانے کی "سہ الیہ" (trilogy) کو الٹ کے "خارجی منسوبیت" کی ایک مثبت مثال کہا جاسکتا ہے۔ الٹ کہتا ہے:

"یہ ڈھانچہ (structure) انسانی جذبات کا ایک منظم بیانہ (ordered)

(scale) ہے۔ لازمی طور پر تمام انسانی جذبات کا پیمانہ نہیں۔ چوں کہ

جذبات محدود ہونے کے علاوہ ایک اسکیم کے تحت اپنے مقام کے لحاظ

سے خاص اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔" (مقدس بن ص 188)

دورخ، مقام کفارہ (purgatory)، جنت کی اسکیم ایک محل وقوع اور واقعات کی کڑی بہم پہنچاتی ہے جو ڈانے کے ذاتی تجربات کو خارج جاتی (externalises) انہیں ایک منظم بصیرت (ordered vision) کے طور پر پیش کرتی ہے۔

"خارجی منسوبیت" الٹ کا کوئی اور بیکجیل (original) نظریاتی عطیہ نہیں۔ ورڈز ورتھ نے بھی اسی چیز کو اپنے انداز میں مبہم طور پر پیش کیا تھا۔ تمام نزاعی اصطلاحات کو بالائے طاق رکھا جائے تو یہ کچھ سمجھ میں آئے گا۔ جذبات کے معاملہ میں فن کار کو تخلیقی بے تعلقی اختیار کرنی چاہیے۔ یہ بے تعلقی تخلیقی عمل کی پہلی شرط ہے۔ اس صدی کے اوائل میں اس بے تعلقی کے نفسیاتی پہلو کو ایڈورڈ بولو (Edward Bullough) نے وضاحت کے ساتھ پیش کیا اور آرٹ یا تخلیقی عمل میں اسے 'نفسیاتی فاصلہ' (psychological distance) کے نام سے تعبیر کیا۔ وہ جذبہ جو فصل رکھتا ہے (distanced) وہ عام معنوں میں جذبہ نہیں ہوتا۔ ہم اصطلاح کی کمی کے باعث اسے 'خاص جذبہ' کہہ سکتے ہیں۔ الٹ نے بھی مناسب الفاظ کی کمی کے باعث اسے 'اہم جذبہ' ترکیبی جذبہ (structural emotion) اور 'نیائی جذبہ' جیسے مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ غرض "یہ اس جذبہ سے عبارت ہے جس کی زندگی نظم (poem) میں ہے نہ کہ شاعری کی سوانحی تاریخ

میں۔" انہیں معنوں میں الٹ نے شاعری کی غیر شخصیت (impersonality) کے پہلو کو اجاگر کیا۔ بعض اسی نقطہ نظر کو الٹ نے مبالغہ آمیزی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

"فن کار کا ارتقاء اس کے عظیم ایثار اور عظیم معدودی شخصیت سے عبارت ہے۔" "شاعرانہ اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں رکھتا بلکہ ایک خاص وسیلہ اس کے لیے ضروری ہے۔" (مقدس بن صفحہ 53-58 اور 56)

اگر شاعر کے غیر شخصی نظریہ کو الٹ کا مرکزی عقیدہ یا اہم عطیہ تصور کریں تو یہ نہایت ہی مفلس نظریہ ہے۔ نظریہ غیر شخصیت الٹ کے نظریہ شعری کے نکل ایک گوشہ یا پہلو کی نمائندگی کرتا ہے۔ اسے الٹ کے نظریہ شعری کا حاصل سمجھنا قطعی غلط ہے۔ الٹ اپنے غالب طبعی کے زمانے میں فلائبر سے کافی متاثر ہوا تھا۔ ہو سکتا ہے فلائبر کے بیان (مقولہ) "تقریر و تقریر کر کے اپنے آپ کو خالی کرنا" سے متاثر ہو کر غیر شخصیت کے تصور کو اپنے انداز میں یعنی شخصیت کی معدودی (extinction of personality) اور ذاتی ایثار (self-sacrifice) کے الفاظ میں پیش کیا ہو۔ الٹ نے انیسویں صدی کے شخصیت پرست رویہ کی مخالفت کی۔ لیکن ہے اس مخالفت میں غیر شعوری طور پر الٹ نے فن میں شخصیت کی اہمیت کو قدرے گھٹا دیا ہو۔ انیسویں صدی کے شعری و نظریاتی پس منظر میں ہمیں الٹ کے مقصد و نشا کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ الٹ شاید مکتبہ اظہاریت کی بجائے مکتبہ تخلیق کی حمایت کرنا چاہتا تھا۔ اس نے شاعری کی خود مختارانہ اور غیر جانب دارانہ خصوصیت پر زور دیا جو غیر شخص ہے اور جس کا شاعر کی شخصیت اور سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ اس نے کہا کہ "ایک نظم (poem) خود اپنی زندگی رکھتی ہے" اور "نظم میں جو احساس، جذبہ اور وژن (vision) رونما ہوتا ہے وہ اس احساس، جذبہ اور وژن سے مختلف ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہے۔ بلکہ بعد میں اسی نظریہ خود بخاری کو وسعت دے کر الٹ نے فن کار اور قاری کے رشتوں کو مستعین کیا۔ وہ ایک جگہ رقم طراز ہیں:

"نظم کا وجود فن کار اور قاری کے درمیان کہیں (some where) ہے۔

اس کی اپنی حقیقت ہوتی ہے۔ یہ شخص وہ حقیقت نہیں جس کا فن کار

اظہار کرنا چاہتا ہے۔ یہ نہ اظہار حقیقت کے بیان کا تجربہ ہے اور نہ فن

کار یا قاری کا تجربہ۔"

مندرجہ بالا بیان کی وجہ سے تریل کی الٹ کو دوبارہ نئی تعریف کرنی پڑی:

”اگر شاعری ترسیل کا ایک فارم ہے جو جس کی ترسیل ہوتی ہے وہی نظم

ہے، مگر تجربہ کا اس میں گزر جانا ایک اتفاقہ امر ہے۔“⁸

اس طرح ایٹ نے شاعری کے integrity اور خود مختاری سے متعلق اپنے تصور کو ایک مبہم مگر با معنی جملہ میں پیش کیا ہے۔ یہ تصور ایٹ کے ابتدائی دور میں اس کے ذہن پر چھایا ہوا تھا:

”جب ہم شاعری پر غور و فکر کرتے ہیں تو اس کو ادلا شاعری سمجھ کر ہی غور

کرنا چاہیے۔“ (مقدس بن صفحہ 8)

(3)

ایٹ نے شاعری سے متعلق integrity کا جو لفظ استعمال کیا ہے وہ بڑا متنازعہ ہے۔ جب تک اس کو صحیح سیاق و سباق اور ایٹ کے اغراض و مقاصد کی روشنی میں نہ دیکھا جائے یہ ”نزاع طلب“ بن جاتا ہے۔ اپنے مضمون ”تنقید کے فرائض“ میں ایٹ نے غیر محتاط طور پر ایک اصطلاح ”خود گوئی“ (autotelic) کو ایک مخصوص سیاق (context) میں تنقید کی مقصدیت (perposiveness) پر زور ڈالنے کی غرض سے استعمال کیا ہے بعض ناقدوں نے اس کا غلط مفہوم نکال کر ایٹ پر کھوکھلا رکی نعرہ بلند کرنے کا الزام لگایا۔ بعض نے ایٹ کی علامت نگار شعراء سے وابستگی کا ناجائز فائدہ اٹھا کر اسے خالص شاعری یعنی ”شاعری موسیقی کی ساخت ہے اور معنی و مواد سے آزاد ہے۔“ سے تعبیر کیا۔ دراصل ایٹ کے اخیر کے مضامین میں integrity کے تصور کی مکمل وضاحت اور اس کے ارتقا کی جھلک ملتی ہے۔

شاعری ایک خود مختار لفظی ڈھانچہ ہے، لیکن اس میں معنوی مواد (semantic content) ہوتا ہے یہ اپنا مفہوم اور معنی رکھتا ہے جو نظم میں موجود ہے اور جسے نظم سے ہٹا کر نہیں پیش کیا جاسکتا۔ مختصراً شاعری اس مکمل ترسیل سے مراد ہے جو نظم اور ایک باشعور قاری کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ گویا ایک نظم اپنے معنی کا خود اوتار ہوتی ہے۔ اسی کو رچرڈز (I.A. Richards) ”مکمل مفہوم“ (total meaning) سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ ”مکمل مفہوم زندگی اور اس کے تجربات، جذبات، احساسات اور خیالات کا ہم معنی نہیں۔ اس سے ایک طرف ایٹ کی ادب برائے ادب کی مخالفت ظاہر ہوتی ہے تو دوسری طرف علامت نگاروں کے ”خالص شاعری“ کے تصور کی تردید بھی۔ ایٹ نے ادب برائے ادب کو ”غیر ذمہ داری کا

ماہی سانہ اعتراف“ کہہ کر مسترد کر دیا تو خالص شاعری کو خیالی شکل¹⁰ (phantom) قرار دیا۔ خاص شاعری ایک ایسی منزل ہے جو کبھی حاصل نہیں ہو سکتی۔ ایٹ اس کی حرید وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے ”شاعری اس وقت تک شاعری رہتی ہے جب تک مواد کی اپنی قدر باقی ہے۔“¹¹ ”مواد بجائے خود شاعری نہیں بلکہ یہ بحیثیت وسیلہ، اہم ہے چوں کہ مقصد بالآخر نظم ہے۔“ علامت نگاری کی بنیادی کم زوری یہ تھی کہ یہ بغیر وسیلہ کے مقصد کو حاصل کرنا چاہتی ہے۔ ایٹ اسے حلیم کرتا ہے کہ شاعری کی جڑیں زندگی میں پیوست ہیں اور خیال و جذبہ اس کا مواد ہیں، لیکن خیال و جذبہ خاص شکل میں نہیں بلکہ استخراجی صورت میں۔ ایٹ کے نزدیک شاعری نہ خالص دماغی عمل (cerebration) سے مراد ہے نہ خالص احساس یا جذبہ سے بلکہ یہ دونوں کے استخراج و ہم آہنگی (integration) سے عبارت ہے۔ شاعرانہ تخلیق کو دیگر تخلیقات سے متمیز کرنے کے لیے ایٹ نے ’یکنائی‘ (unified) یا مرکب احساس (integrated sensibility) کی اصطلاح استعمال کی۔ خیال و جذبہ دونوں اس اصطلاح کی گرفت میں آتے ہیں۔ ایٹ ڈن (Donne) کی شاعری کو خیال و جذبہ کے استخراج کی بہترین مثال قرار دیتا ہے۔ یہ ہمیں معلوم ہے کہ ایٹ نے سترہویں صدی کے بعد کی انگریزی شاعری کی سخت مذمت کی چوں کہ خصوصاً رومانی شاعری ایٹ کے ”نظریہ ہوش مندی کا انتظام“ (disociated sensibility) کی نفی کرتی ہے۔ ایٹ لکھتے ہیں: ”مثنوی سن اور براؤننگ شاعر ہیں، اہل فکر ہیں، مگر وہ اپنے خیال کو گھٹا ب کی خوش بو کی طرح جلد محسوس نہیں کرتے۔“¹²

اب رہا شاعری میں عقیدہ کا سوال؟ ایٹ کا اس ضمن میں رویہ جمالیاتی ہے۔ بعض جگہ ایٹ نے اس تعلق سے جو باتیں کہیں ہیں انہیں یک جا کر کے ”ایک تصور“ کی حیثیت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں یقیناً کسی نہ کسی طرح کے عقیدے کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ مگر ایٹ نے عقیدہ عقیدہ میں خط امتیاز کھینچا ہے۔ ”شاعرانہ عقیدہ محسوس کردہ عقیدہ ہے نہ کہ وہ عقیدہ جس پر ہم کاربند رہتے ہیں۔“¹³ (Belief as felt, rather than as held) جو عقیدہ شاعری میں پوشیدہ ہوتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ وہ حقیقی زندگی کے عقیدہ سے مطابقت رکھتا ہو۔ دراصل ”شاعر کا پرائیویٹ عقیدہ شاعری بننے بننے کے بعد اور چیز بنتا ہے۔“¹⁴ غرض شاعری میں عقیدہ کی موجودگی، شاعر کی کسی نظریہ یا مسلک (doctrine or creed) کی حمایت نہیں کی جاسکتی۔ قاری نظم کے باطنی عقیدہ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اور قاری کو اسے قبول کرنے پر مجبور بھی

نہیں کیا جاسکتا۔ ایٹ قاری کے جواب کو ”شاعرانہ تائید و توثیق“ (poetic ascent) کہتا ہے اور یہ فلسفیانہ عقیدہ سے مختلف ہے۔

خیال اور عقیدہ کے مقام کو شاعری میں متعین کرنے کے بعد ایٹ شاعری کے دوسرے پہلو پر روشنی ڈالتا ہے۔

”ہر عظیم شاعری مشاہدہ حیات کے فریب نظر کا احساس (illusion of a view of life) (life) ہے۔ جب ہم ہوسر یا سونو کلس یا درجل یا ڈانٹے یا شیکسپیر کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم کچھ محسوس (apprehend) کر رہے ہیں جس کا عقلی طور پر اظہار ممکن ہے چوں کہ ہر واضح جذبہ عقلی مفروضہ (intellectual formulation) کی طرف مائل ہوتا ہے۔“ 16

یہ عقلی مفروضہ (ضابطہ، کلیہ یا قارمول) ہی شاعری نہیں۔ یہ محض ماخوذ ہے۔ اور موضوع کی نوعیت کو واضح کرتا ہے۔ شاعری کا کام کلیہ سازی نہیں بلکہ خیال و جذبہ کو مجسم کرنا ہے۔ مشاہدہ حیات کے فریب نظر کے محسوس لفظی اظہار کو شاعری کہا جاسکتا ہے۔

اب ایک اور پہلو کی جانب آئیے۔ ایٹ کے نزدیک اخلاقی وفاداری، جمالیاتی وفاداری کی ایک شرط ہے۔ فن کار کی اخلاقی وفاداری شعوری سطح پر اقدار کی تفریق و تمیز میں مضمر ہوتی ہے۔ اسی اخلاقی احساس و بیداری کے باعث ایٹ ڈانٹے اور شیکسپیر کو دو عظیم ترین یورپی شعراء تسلیم کرتا ہے، لیکن ڈانٹے کی شاعری کو شیکسپیر کی شاعری پر اس لیے ترجیح دیتا ہے کہ ڈانٹے کے یہاں زندگی کے رموز کا بہترین صحت مند، معتدل رویہ ملتا ہے۔ 17

شاعری کے محسوس موضوع کو تسلیم کرنے اور اس کے مفہوم کو متعین کرنے کے بعد ایٹ شاعری کے ان پہلوؤں کی طرف توجہ دلاتا ہے جنہیں علامت نگاروں نے نظر انداز کر دیا تھا۔ شاعری ایسا موسیقی ڈھانچہ (musical structure) ہے جو نہایت پیچیدہ اور ہمہ جہتی ہے۔ یہ شخصی و غیر شخصی، ارضی و آفاقی، خیال و جذبہ، رکی خود مختاری اور اخلاقی بیداری کو ہم آہنگ کرتی ہے۔ شاعری کے اس پیچیدہ نظام میں کامل وحدت (over all unity) پائی جاتی ہے۔ بعض جزوی اختلافات کے باوجود ایٹ کا نظریہ شعر کس قدر کوکریج سے ملتا جلتا ہے۔ کوکریج نے اسی کامل وحدت کو ہمہ پہلو وحدت (unity of the monifold) کے نام سے یاد کیا تھا۔ فرض پیچیدگی کے اعتبار سے شاعری بہ یک وقت مختلف سطحوں پر رفتی،

مختلف قسم کے لوگوں کو اپیل کرتی اور غیر مشابہہ مطالبات کرتی ہے۔

اپنے مضمون ’کپلنگ‘ (Kipling) میں ایٹ نے قافیہ بنائی (Verse) اور شاعری کے درمیان جو خط امتیاز کھینچا ہے وہ ”شاعرانہ تاثر“ کی نوعیت کو اچھی طرح واضح کرتا ہے۔ شاعری بیک وقت فن و تفریح ہو سکتی ہے۔ فلسفہ شاعری فلسفہ مذہب یا سیاست کا نہ کوئی نعم البدل ہے اور نہ شیریں الفاظ کے تسلسل کا نام۔ دراصل شاعری زندگی میں بچست ہوتی ہے۔ ایٹ رقم طراز ہے:

”شاعری میں ہمیشہ کسی نئے تجربہ کی ترسیل یا کسی مانوس چیز کے بارے میں تازہ سمجھ بوجھ یا اس تجربہ کا اظہار ہوتا ہے جس کے بیان کے لیے ہمارے پاس الفاظ نہیں اور جو ہمارے شعور کو وسعت بخشتا اور ہمارے احساسات کی تہذیب کرتا ہے۔“

شاعری سے چنگایا ہوا خالص تصور (contemplation) بالآخر اخلاقی بصیرت کی معراج ہوتا ہے جسے ایٹ ”اصلاح شدہ عمل تطہیر“ (modified catharsis) کے نام سے پکارتا ہے۔ ”فن کا منہبائے مقصود معمولی حقیقت کو قابل قبول نظم و ترتیب مطا کرتا، حقیقت کے عنصر کو ادراک کے ذریعہ اجاگر کرنا اور متانت، اشتغال اور مناسبت پیدا کرنا ہے۔“

(3)

ایٹ کا نظریہ شعری بنیادی طور پر تصور ہم آہنگی (idea of integration) پر منحصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایٹ کے نظریاتی مباحث میں زبان پر طور وسیلہ ہم آہنگی رونما ہوتی ہے۔ زبان کے تعلق سے ایٹ کا جو نقطہ نظر ہے وہ ایک طرف اس کے نظریہ شعری کا پتہ دیتا ہے تو دوسری طرف علامت پسند جمالیات کی مکمل تردید کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ہمارے (Mallarme) نے زبان کو دو صورتوں میں تقسیم کیا ہے۔ (1) زبان پر طور سماجی ترسیل کا وسیلہ (2) زبان پر طور خاص تخلیقی آلہ۔ موسیقی کا تقدس (Musical Purity) علامت پسند تحریک کے لیے شاعرانہ زبان کی خاص خصوصیت تھی۔ شاعری میں موسیقیت سے ایٹ کے رویہ کی مکمل طور پر وضاحت ہو جاتی ہے۔ ایٹ زبان کے موسیقانہ تقدس کا قائل نہیں۔ اس کے نزدیک زبان کا رول زیادہ پیچیدہ ہے۔ ایٹ نے شاعرانہ زبان کے پیچیدہ مظہر کا، اس کے عمل (Function) اور

اسے شعوری ہونا چاہیے اور جہاں شعوری ہونا چاہیے وہاں غیر شعوری ہوتا ہے۔ دونوں لغزشیں (Errors) اسے شخص بنادیتی ہیں۔“ 19

(5)

ہماری بحث کے اس مرحلہ پر الٹ کے نظریہ شعری کو اس کے دیگر دو معروف تصورات یعنی 'روایت اور کلاکسس' (ادبیات عالیہ) سے استوار کیا جائے تو بہتر ہوگا۔ روایت اور کلاکسس پر کافی لے دے ہوئی ہے مگر یہ ایلٹ کے نظریہ شعری سے بالکل مطابقت رکھتے ہیں۔ روایت کے تصور کو سب سے پہلے الٹ نے اپنے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں پیش کیا۔ اس نے روایت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: یہ فن کار کا تاریخی احساس ہے۔ یہ ماضی کی ماضیت کا احساس ہی نہیں بلکہ ماضی کے مقابلہ میں حال کی حیثیت اور اپنی حالت کا وہ شدید احساس ہے جو کہ وقتی اور ازلی کے الگ الگ اور پھر ملے جلے احساس سے پیدا ہوتا ہے، شاعر کے لیے بہت ضروری ہے۔ 20

تاریخی احساس شاعری کی غیر شخصیت اور وفاداری (Integrity) کا کس طرح اور کس حد تک تعین کرتا ہے، یہ بات مضمون سے واضح ہو نہیں پاتی۔ البتہ الٹ کے بنیادی جمالیاتی عقائد کی روشنی میں روایت کا مفہوم واضح طور پر سمجھ میں آ جاتا ہے۔ شاعری اگرچہ ہم آہنگی ہے اور زبان اس کا وسیلہ تو روایت وہ اصول ہے جو فن کے نظم و ترتیب کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ تسلسل، تصرف (Adaptation) اور منظم نشو و نما (Ordered Growth) کا وہ کلیہ ہے جو فن کی ان جزوں کی آب یاری کرتا ہے جو ماضی میں پیوست ہیں۔ یہ کسی نظریہ (Dogma) کی حمایت سے عبارت نہیں۔ روایت فن کار کی انفرادی صلاحیت کو دباتی (Supress) یا کچلتی (Coerce) نہیں بلکہ اس کی نشو و نما کرتی ہے۔ لہذا روایت نئی تبدیلیوں اور تجربہ کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ خیال، عقیدہ، احساس، زبان اور فارم کے مختلف سطحوں پر ماضیت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے نئی تبدیلیوں اور تجربوں کو جذب کرتی اور نشو و نما کے ایک مربوط Pattern میں رکھتی ہے۔

ایک سچا شاعر جیسا کہ الٹ نے کہا ہے، کسی خلا میں پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ احساسات و واقعات کے تسلسل (Continuum) میں جنم لیتا ہے۔ اس کے رگ و پے میں نئی نسل کا احساس

ڈھنگ (Behaviour) کا، اس کے عروج و زوال کے ادوار کا، اس کی توانائی و کم زوری کے اسباب کا اور اس کے مختلف مشق و استعمال کا بخوبی مطالعہ کیا تھا۔ انھیں مطالعات و مشاہدات کے باعث الٹ نے اس بات پر اصرار کیا کہ شاعرانہ زبان ایک جانب حیاسیت و چلک (Sensibility & Resilience) تو دوسری جانب نظم و استحکام (Order & Stability) کا احتراز ہوتی ہے۔ الٹ شاعرانہ زبان اور عام بول چال کی زبان کے الٹ رشتہ پر بہت زور دیتا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے: "شاعری زبان شاعر کے ہم عصروں کی بول چال والی زبان ہونی چاہیے۔" اس طرح شاعرانہ زبان اپنی پہچان کے لیے نثر اور عام بول چال کو جذب کرتی ہے۔ غرض شاعری کے لیے آئیڈیل زبان وہ ہے جو موسیقی اور سماجی محاورے کے درمیان مصالحت کی کڑی اور جمود و حرکت کے درمیان ایک لطیف توازن پیدا کرتی ہے۔

شاعر زبان کا حاکم اور محکوم دونوں ہوتا ہے۔ شاعر الفاظ کو جس طرح استعمال کرتا ہے وہ اس کی ذہنی حالت کی عکاسی کرتا ہے جو یک لخت متحرک و جامد ہوتی ہے۔ گویا الٹ زبان کے مسئلہ کا ہی نہیں بلکہ جمالیاتی مسئلہ کا ایک صحیح حل یا فارمولہ پیش کرتا ہے۔ حقیقی عمل عضویاتی عمل (Organic Process) ہے۔ یہ عمل شعوری اور غیر شعوری اور خود رو و منضبط دونوں بہ یک وقت ہوتا ہے۔ اس مسئلہ پر الٹ نے اپنے مضمون "شاعری کی تین آوازیں" میں تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ یہ عمل مبہم و غمی تحریک (Obscure Impulse) یا تخلیقی بیج (Creative Germ) سے شروع ہوتا ہے جس کا نہ کوئی چہرہ ہے نہ کوئی نام۔

الٹ کا نظریہ شعری وحدانی (Monistic) ہے۔ یہ شاعری کے دو اقسام کو تسلیم نہیں کرتا۔ الٹ ایک طرف بلیک اور شیلے کے دعویٰ کو یعنی شاعری الفا کے عنصر موجودگی کو یک طرفہ و گم راہ کن قرار دیتا ہے تو دوسری طرف پو (Poe) کی طرح شاعری کو دانستہ منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ الٹ کے نزدیک شاعری آمد و آورد دونوں ہے۔ اس کا فارمولہ یہ ہے کہ شاعری کے لیے تنظیم اتنی ضروری ہے جتنی کہ "الفا کا عنصر" شعوری تنظیم اور الفا کے عنصر کے درمیان صحیح ترتیب و توازن (Adjustment) پہنچنے کی پرکھ ہے۔ الٹ کہتا ہے:

"شاعری میں بہت کچھ ایسا ہوتا ہے جسے شعوری اور دانستہ ہونا

چاہیے، درحقیقت ہر شاعر عام طور پر وہاں غیر شعوری ہوتا ہے جہاں

ہی نہیں بلکہ سارے یورپ کے ادب کا احساس بہ یک وقت موجزن ہوتا ہے۔" ایٹ نے کسی جگہ بجا کہا ہے کہ فنی تخلیق کو بالکل نئی سمجھنا صریحاً غلط ہے۔ چون کہ ایسی تخلیق بے بنیاد (Rootless) اور کم زور ہوتی ہے۔ روایت شاعر کو بناوٹی اور بھٹکتی (Originality) سے بچاتی ہے۔ ایٹ کے نزدیک "بچی اور اور بھٹکتی محض ارتقاء سے مراد ہے۔" فن کی جڑیں جس قدر باطنی میں، روایت میں پیوست ہوتی ہیں اسی قدر اس میں خلوص اور سچائی پیدا ہوتی ہے۔

اپنے ایک دوسرے مضمون "کلاسیک کیا ہے؟" میں ایٹ روایت اور کلاسیکس کے تصور کو اس طرح منسلک کرتا ہے کہ دونوں کی حدیں متعین ہو جاتی ہیں۔ ایٹ اپنی ادبی سیاست سے قطع نظر 'کلاسیکس' کی ترجمانی نظریہ روایت کی روشنی میں کرتا ہے۔ 'کلاسیکس' فن کی اس مکمل و پختہ صورت کا نام ہے جو ایک تہذیب کی ہمہ گیر ترقی کی نشان دہی کرتی ہے۔ روایت اسے زبان، سماج اور تہذیب کی پختگی عطا کرتی ہے۔ 'سچے ادب عالیہ' کا نمائندہ ورجل (Virgil) ہے۔ "بچی کلاسیک اپنے حدود میں روایت کے تمام پہلوؤں کو یک جا کرتی ہے۔ یہ حتی الوسع قوم کے جذبہ کا اظہار کرتی ہے تاکہ اس قوم کے کردار کی نمائندگی ہو سکے۔" روایت وہ زندگی بخش اصول ہے جس سے "کلاسیک فن کی آب یاری ہوتی ہے۔ ایٹ کی کلاسیکیت نہ انٹی رومانی ہے نہ کسی خاص دور، فرقہ اور مکتبہ فکر کا نعرہ۔ اسے سترہویں صدی کے نقادوں کے تجرباتی جمالیات سے تعبیر کرنا بھی غلط ہے۔ روایت کے تصور کی وضاحت سے یہ آشکار ہو جاتا ہے کہ ایٹ کا کلاسیکیت کا تصور ادب میں زمان و مکان کے امکانی حدود میں کلاسیکیت اور کلیت (Wholeness) کے آئینہ میل کے مواضع اور معنی نہیں رکھتا۔ ایٹ نے اکثر شاعر اور شاعری سے متعلق اہم (Major) معمولی (Minor) اور عظیم (Great) کے الفاظ استعمال کیے تاکہ فن کار کے درجہ کا تقرر اور ادب و سماج میں اس کے مقام کا تعین ہو سکے۔

(6)

ایٹ ایک 'شاعر نقاد' (Poet - Critic) تھا۔ اس لیے اس کی شاعرانہ شخصیت و بصیرت نے اس کی تنقید کے عام خیالات و تصورات کو متاثر کیا ہے۔ ایٹ کے خیالات و تصورات ان مسائل کی عکاسی کرتے ہیں جن سے وہ پہلے ہی متاثر تھا۔ ساتھ ہی ان سے جمالیات کے بنیادی نظریات و مسائل جو مختلف ادوار میں بحث و تمحیص کا باعث بنے ہیں، ان کی مختلف سطحوں پر نمائندگی ہوتی ہے۔ ایٹ نے اکثر و بیشتر ان نظریاتی مباحث پر روشنی ڈالی ہے جو ہم

عصر نقادوں کے دل چسپی کا خصوصی موضوع بنے تھے۔ خصوصاً کولریج، کیسرر (Cassier) اور لینگر (Langer) نے ایٹ کے تنقیدی شعور اور نظریہ شعری پر گہری چھاپ چھوڑی ہے۔ ان لوگوں سے ایٹ کیسے اور کیوں متاثر ہوا۔ اس کا اس مختصر مقالہ میں جائزہ لینا ممکن نہیں۔

اب آخر میں ایک سوال رہ جاتا ہے۔ ایٹ کے نظریہ شعری کی بالآخر امتیازی خصوصیت اور اہمیت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کسی قدر ہماری پچھلی بحث میں مل جائے گا۔ ایٹ کے خیالات اپنے طور پر عام معنوں میں اور بھٹکتے نہیں۔ لیکن وہ ایٹ کے معنوں میں ایک اور بھٹکتے نظریہ شعری کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "بچی اور بھٹکتی محض ارتقاء کا نام ہے۔" "لحم نخس معنوں میں اس کا نظریہ شعری ایک ایسا ارتقاء ہے جس کی ابتدا انیسویں صدی میں ہوئی۔ اس نے اپنے تصور 'روایت' اور 'کلاسیک' کے ذریعہ اس کی تشریح کی جس سے تسلسل اور نظم و ضبط کے تعلق سے ایٹ کی دل چسپی کا اظہار ہوتا ہے۔ ایٹ کا تصور نیوکلاسیکل دور اور انیسویں صدی کے درمیان جو تضاد موجود ہے اسے دور نہیں کرتا۔ البتہ یہ ایسا امتزاج و اختلاط (Synthesis) ہے جو دونوں سے بالاتر ہے۔ ہم عصر تنقید کے لیے یہ کس اعتبار سے اہم ہے؟ نظریاتی قارمولے، تنقیدی نقطہ ہائے نظر اور Performance کے اعتبار سے ہم عصر نقادوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: (1) ایک گروہ وہ جو شاعری کو محض 'علم' یا 'علم کا وسیلہ' قرار دیتا ہے۔ اس کا زور 'موضوع اور مواد' پر ہوتا ہے۔ (2) دوسرے گروہ کے نزدیک شاعری محض 'نہضت' زبان و اسلوب' ہے۔ اس گروہ کا زور 'میڈیم' پر صرف ہوتا ہے۔ مختلف تاریخی و سماجی نقاد اور وہ نقاد جو شاعری کی کسی فلسفہ، نظریہ یا نفسیات کے پیش نظر ترجمانی کرتے ہیں وہ پہلے گروپ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ نقاد جو زبان، اسلوب اور لسانی تجزیہ پر زور دیتے ہیں وہ دوسرے گروپ سے وابستہ ہیں۔ ہر برٹ ریڈ اور رچرڈس پہلے گروہ کی نمائندگی کرتے ہیں تو برطانیہ اور امریکہ کے تمام وہ نقاد جو 'نئے نقاد' کہلاتے ہیں۔ وہ دوسرے گروہ کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ یہ دونوں گروہ اپنے رویہ اور نظریہ کے اعتبار سے یک طرفہ ہیں۔ ایک کا زور شاعری کے مواد پر صرف ہوتا ہے دوسرے کا اسلوب پر ایٹ مقابلہ ایک صحت مند (Contrast) پیش کرتا ہے۔ ایٹ کا نظریہ شاعری بڑا جامع ہے۔ وہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہے۔ وہ شاعری کے کسی خاص عنصر کو بے جا اہمیت نہیں دیتا چاہے وہ لسانی ہو، جذباتی ہو یا تصوراتی۔ وہ بار بار 'مکمل نظم' کے مطالعہ و تجزیہ پر زور دیتا ہے جس میں خیال و جذبہ دونوں پنہاں ہوتے ہیں۔

حواشی

- 1 شمس الرحمن فاروقی، لفظ و معنی، ص 166
- 2 Focus Three, Ed. B.Rajan P.1:9
- 3 T.S. Eliot: A Selected Critique, Ed. L.Unger P.57
- 4 The Literary Critics, by G.Watson P.178
- 5 The Use of Poetry and the Use of Criticism, by T.S. Eliot P.20,46
- 6 مقدس بن ص 10
- 7 The Use of Poetry & the Use of Criticism P.30
- 8 (Ibid)
- 9 The Use of Poetry & the Use of Criticism P.26
- 10 مقدس بن ص 271
- 11 To Criticize the Critic P.29
- 12 مقدس بن ص 287
- 13 The Use of Poetry & the Use of Criticism P.136
- 14 مقدس بن ص 258
- 15 ایضاً، ص 257
- 16 ایضاً، ص 135
- 17 ایضاً، ص 10
- 18 ایضاً، ص 93
- 19 مقدس بن ص 58
- 20 روایت اور انفرادی صلاحیت
- 21 تمہید از را پاؤٹر کے منتخب مضامین ص 19

ایٹ کی تھوڑی بہت ہم دردی نئے نقادوں سے ضرور تھی۔ لیکن وضاحتی و لسانی تجزیہ عموماً تجزیہ برائے تجزیہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات اس قسم کا تجزیہ کسی نظم کو معصہ بنا دیتا ہے۔ ایٹ اسے 'لیمون سچورڈ کتب تنقید' (The lemon squeezer school of criticism) کا نام دیتا ہے۔ ایٹ کی تنقید ایک قسم کی حبیہ ہے۔ ایٹ کا نظریہ شعری شاعری کے موضوعی یا لسانی پہلو پر بے جا زور کے خلاف ایک زبردست صدائے احتجاج ہے۔ ایٹ کے بیانات نہ جمالیات کے تمام مسائل کا حل پیش کرتے ہیں اور نہ ہر دور میں کسی کی تسکین کا مکمل سامان بن سکتے ہیں۔ اس کے نظریہ کا ایک محدود مقصد ہے۔ یہ مقصد ہمارے نظریہ و عمل میں اعتدال پیدا کرنا اور تصور شاعری کو اس کی تمام رعنائیوں کے ساتھ زندہ رکھنا ہے۔ ایٹ کا یہی ایک کارنامہ کہ اس نے شعریات میں دل چسپی زندہ رکھنے میں بڑی مدد دی۔ جدید تنقید کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کارنامہ ایسا بلند و عظیم مینارۂ نور ہے جس کی ضیا پاش کرنوں سے مستقبل کی نسلیں اپنے تخیل شعری کو غسل دیتی رہیں گی۔



(شب خون، اپریل 1973)

سائنس اور شاعری

(1926)

”شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا نئی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے مل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی ہندسی نئی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیر اثر آکر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی ساتھ چھوڑ رہے ہیں لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے۔“

(میتھیو آر نلڈ)

پہلا باب: عام صورت حال

فی زمانہ انسان کا مستقبل اتنا روشن نہیں ہے کہ وہ اسے بہتر بنانے کا کوئی ذریعہ بھی اپنے ہاتھ سے جانے دے۔ اس نے حال ہی میں اپنے رسم و رواج اور طرز زندگی میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ کچھ ارادے اور کچھ اتفاقاً۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ ایسی دور رس تبدیلیاں بھی آئی ہیں کہ مستقبل قریب میں یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی تشکیل کو کر دیں گی۔ اپنے ماحول کے ساتھ ساتھ انسان بھی بذات خود بدل رہا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ ماضی میں بھی بدلا ہے لیکن شاید اتنی تیزی سے وہ پہلے کبھی نہیں بدلا۔ اس کا ماحول نفسیاتی، معاشی، سماجی اور سیاسی

خطرات کو جلو میں لیے، اتنی تیزی کے ساتھ، ایک دم سے شاید اس سے پہلے اس طرح کبھی نہیں بدلا۔ تبدیلیوں کا اس طور پر اچانک آنا ہمارے لیے خطرے کی بات ہے۔ انسانی فطرت کچھ اس طرح بنی ہے کہ وہ تبدیلیوں کی مزاحمت کرتی ہے۔ ہم اس وقت زبردست خطرے سے دوچار ہوتے ہیں اگر ہمارے کچھ طور طریقے تو بدل جائیں لیکن دوسرے طریقے، جو ان تبدیلیوں کے ساتھ بدلنے چاہئیں تھے، اسی طرح باقی رہیں۔

ہزاروں سال پرانی عادتیں آسانی کے ساتھ نہیں چھوڑی جاسکتیں۔ بالخصوص جب وہ ہماری فکر، ہمارے عقیدہ کی عادتیں ہوں اور جب کہ وہ بدلتے ہوئے ماحول سے متصادم بھی نہ ہو رہی ہوں اور کھلے بندوں ہمیں نقصان یا تکلیف بھی نہ پہنچا رہی ہوں۔ تاہم نقصان بہت زیادہ ہو سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ ہم اس نقصان سے واقف نہ ہوں۔ 1590 سے پہلے کسی شخص کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ پتھر کے بارے میں، جب وہ اوپر سے نیچے گرتا ہے، ہمارے خیالات کتنے غلط ہیں! لیکن جب گلیلیو نے اس راز کا انکشاف کیا تو جدید دنیا کو اصل حقیقت کا پتہ چلا۔ 1800 سے پہلے، صفائی کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنے والے صرف چند خطیوں کو ہی یہ بات معلوم تھی کہ صفائی کے عام روایتی طریقے خطرناک حد تک ناکافی ہیں۔ جب سے لاشوں کی تبدیلیوں کی اہمیت واضح کی ہے، بچوں کی مدت عمر کا اوسط اب تقریباً تیس سال بڑھ گیا ہے۔ سرورٹالڈ روس سے پہلے کسی کو بھی یہ معلوم نہیں تھا کہ لیبریا کا تعلق پتھر سے ہے۔ اگر یہ بات 100 میں دریافت ہو جاتی تو شاید روس سلطنت آج تک باقی رہتی۔

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے کسی شعبے میں بھی ہم ذوق کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ باتیں، جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں، ہمارے اور ہمارے بچوں کے لیے بھی مفید ہیں۔ اسی کے ساتھ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ ہمارے خیالات، شاعری جیسے موضوع کے بارے میں بھی، جس کی عملی اہمیت بظاہر بہت کم ہے، ممکن ہے خطرناک حد تک غیر صحیح ہوں۔ یقیناً یہ بات چونکا کرنے والی ہے کہ ہمارا انداز فکر، جیسے ہمارے دوسرے معاملات ہیں، تقریباً ویسا ہی ہے جیسا آج سے پانچ ہزار سال پہلے تھا۔ صرف سائنسی علوم کو اس سے مستثنیٰ قرار دیا جاسکتا ہے۔ سائنسی علوم سے باہر۔ اور ہماری بیشتر فکر سائنسی علوم کے دائرہ اثر سے باہر ہے۔ ہم زیادہ تر اسی انداز میں سوچتے ہیں جس انداز سے سویا دو سٹلیس پہلے ہمارے اسلاف سوچتے تھے۔ یہی بات یقیناً شاعری کے مربوط نظریات کے بارے میں بھی کہی

جاسکتی ہے۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ شاعری کے بارے میں ہمارے خیالات بھی ویسے ہی غلط ہوں جیسے پرانے زمانے کے بیشتر خیالات اب غلط ثابت ہو چکے ہیں۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ مستقبل کے انسان کو ہماری اپنی بیوقوفی اور مجبولیت کی وجہ سے ہماری زندگی مسلسل ایک عذاب معلوم ہو کہ ہم ایسے خیالات کو مانتے اور پھیلاتے ہیں جو بے بنیاد ہیں اور جن کا اطلاق کسی بھی چیز پر نہیں ہو سکتا۔

عام تعلیم یافتہ آدمی زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے اور یہ ایک غیر معمولی اور اہم تبدیلی ہے اور شاید یہ اس وجہ سے ہے کہ اس کی زندگی زیادہ پیچیدہ اور اس کی خواہشات اور ضرورتیں زیادہ متنوع ہوتی جا رہی ہیں۔ جیسے جیسے وہ زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے ویسے وہ بے غیر سوچے سمجھے رسم و رواج کی اطاعت کرنے پر راضی نہیں ہو سکتا۔ وہ خود سوچنے پر مجبور ہے اور اگر اس کی سوچ کسی نتیجے پر پہنچے بغیر پریشانی کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ اس دشوار کام کی بے حساب مشکلات ہیں۔ آج معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنا ڈاکٹر جانسن کے زمانے سے کہیں زیادہ مشکل ہے حالانکہ جیسا کہ یوزویل نے لکھا ہے کہ یہ کام اس زمانے میں بھی کافی مشکل تھا۔

معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ صرف عقل کے مطابق زندگی بسر کی جائے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ ساری صورت حال کو سمجھ کر اس طرح زندگی بسر کی جائے کہ عقل اس کی تصدیق کرے۔ اور ساری صورت حال کا سب سے اہم حصہ جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے، ہماری اپنی ذات ہے، ہمارے اپنے وجود کی نفسیاتی ساخت ہے۔ جیسے جیسے طبعی دنیا کے بارے میں ہمارا علم بڑھتا جاتا ہے ویسے ویسے ہم اس بات کے قائل ہوتے جاتے ہیں کہ ہمارا عام رویہ اصل حقائق کے مطابق نہیں ہے۔ اور یہ ناقابل عمل، فضول، بے فائدہ، خطرناک اور بے کار ہے۔ سبزیوں کو اہال کر کھانے کی عادت ہی کو لیجیے۔ ہمیں یہ بات بھی سیکھنی ہے کہ ہم غذا کو کس طرح کھائیں کہ وہ ہمارے لیے صحت بخش ثابت ہو۔ یہی بات ہم اپنے ذہن کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ بات شاعری کے بارے میں ہمارے انداز فکر کے سلسلے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ ہم ایسی صورت حال اور کیفیات کے بارے میں سوچتے اور بات کرتے ہیں جو سرے سے وجود ہی نہیں رکھتیں۔ ہم اپنے وجود اور اشیاء کے ساتھ ایسی صفات اور قوتوں کا ذکر کرتے ہیں جو نہ ہم میں ہیں اور نہ ان اشیاء میں۔ اسی طرح ہم ان صفات اور قوتوں کو یا تو

نظر انداز کر دیتے ہیں یا ان کا غلط استعمال کرتے ہیں کہ جو ہمارے لیے بے حد اہم ہیں۔ روز بروز انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ وہ کہاں جا رہا ہے ابھی یہ بھی معلوم

نہیں ہے اور نہ اس نے ابھی کوئی فیصلہ کیا ہے نتیجے کے طور پر زندگی زیادہ سے زیادہ وحشت ناک اور پریشان کن ہو گئی ہے، جسے سلیقے سے بسر کرنا بہت زیادہ دشوار ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی ذات، اپنی فطرت کی طرف رجوع کر رہا ہے۔ کیونکہ زندگی کے بارے میں معقول رویہ اختیار کرنے کی طرف پہلا قدم یہ ہے کہ فطرت انسانی کو زیادہ سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جائے۔

یہ بات پہلے سے تسلیم کی جا چکی ہے کہ اگر علم نفسیات میں اس سے کم ترقی کی جائے جتنی علم طبیعیات میں کی جا چکی ہے تو اس کے عملی نتائج غیر معمولی طور پر سامنے آئیں گے۔ پہلا مثبت قدم ذہن کی سائنس میں بہت آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے لیکن اس کے اثرات یہ پڑ رہے ہیں کہ انسان کا پورا طرز فکر بدلنا شروع ہو گیا ہے۔

دوسرا باب: شاعرانہ تجربہ

شاعری کے بارے میں اکثر غیر معمولی دعوے کیے گئے ہیں۔ متعجب آرنلڈ کے وہ الفاظ جن کا اس مضمون کے آغاز میں حوالہ دیا گیا ہے، اس قسم کے دعووں کی ایک مثال ہے۔ اس قسم کے دعووں کو بہت سے لوگ حیرت کی نظر سے دیکھتے ہیں یا اس رواداری کے ساتھ مسکراتے ہیں جو شائقین شاعری میں پائی جاتی ہے۔ فی الحقیقت اس معاملے میں زیادہ مہمائدہ جدید نظریہ یہ ہو گا کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ پی کوک (Peacock) نے اپنی تصنیف 'شاعری کے چار ادوار' (The Four Ages of Poetry) میں جو تعجب نکالا ہے وہ زیادہ قابل قبول ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "ہمارے زمانے میں شاعر تہذیب یافتہ قوم میں ایک غم وحشی کی حیثیت رکھتا ہے وہ اس زمانے میں رہتا ہے جو گزر چکا ہے جس حد تک شاعری کو ترقی دی جائے گی اسی حد تک کسی مفید علم کے مطالعے کی طرف توجہ کم ہو جائے گی اور یہ انفس ناک بات ہے کہ بہتر کاموں کے اصل داغ اپنی محبت کے ان کھوکھلے، بے مقصد مذاق کی مجبولیت میں (جو بظاہر اچھی معلوم ہوتی ہے) لگے ہوئے ہیں۔ شاعری جتنی جھکا رہی جس نے مدنی معاشرے کے بچپن میں اور اک دشواری کو بیدار کیا۔ لیکن بالغ ذہن کے لیے اپنے بچپن کے کھلونوں کو سنجیدہ کام سمجھنا ایسی ہی احمقانہ بات ہے جیسے کوئی سن رسیدہ آدمی اپنے سوزوں کو نجن سے صاف

کرے اور چاندی کی گھنٹیوں کی آواز سن کر سونے کے لیے خد کرے۔“ اور بھی بہت سے لوگوں نے جن میں سے ایک کیٹس بھی تھا، زیادہ افسوس کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا کہ سائنس کی ترقی کا لازمی اثر یہ ہوگا کہ وہ شاعری کے امکانات کو ختم کر دے گی۔

اس معاملے میں حق کیا ہے؟ شاعری کے بارے میں ہمارے اندازے کو سائنس کیسے اور کہاں تک متاثر کرے گی؟ اور خود شاعری اس سے کیسے متاثر ہوگی؟ ماضی میں جو درجہ اہمیت شاعری کو دی گئی وہ ایک ایسی بات ہے جس کے وجود کو ہمیں تلاش کرنا چاہیے۔ خواہ اس کے بعد ہم اسی نتیجے پر کیوں نہ پہنچیں کہ وہ اہمیت صحیح تھی یا نہیں؟ اور خواہ ہم یہ سمجھیں کہ آئندہ بھی شاعری کو وہی اہمیت حاصل رہے گی یا نہیں؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صحیح یا غلط، شاعری کا معاملہ بڑے اہم امور پر مبنی ہے۔ بڑے معنی خیز سوال اٹھائے بغیر ہم شاعری کے بارے میں فیصلہ کن نتائج تک نہیں پہنچ سکتے۔ انسانی امور میں شاعری کے اعلیٰ مقام کو سمجھانے کے لیے بڑی محنت و کوشش کی گئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کوشش سے بہت کم فیصلہ کن اور تسلی بخش نتائج نکلے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ کیونکہ یہ بتانے کے لیے کہ شاعر کیسے اہم ہے پہلے یہ دریافت کرنا ضروری ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اب تک یہ ابتدائی کام بھی نامکمل طور پر ہو سکا ہے۔ جذبات اور جذبات کی نفسیات نے بہت کم ترقی کی تھی اور جدید سائنسی معلومات سے پہلے کے بے شک خیالات راستے میں حائل تھے۔ نہ تو پیشہ ور ماہر نفسیات، شاعری سے جن کو گہری وابستگی نہیں ہوتی اور نہ اہل علم، جن کو مجموعی طور پر ذہن کے بارے میں کافی اندازہ نہیں ہوتا، اس تحقیق کے لیے سوزوں و مناسب تھے۔ تسلی بخش طور پر یہ تحقیق اسی وقت ممکن ہے جب تحقیق کرنے والے میں نفسیاتی تجربے کی پرورش صلاحیت ہو اور ساتھ ساتھ وہ شاعری کے علم سے بھی گہرا شغف رکھتا ہو۔

بہترین بات یہ ہوگی کہ اس سوال سے شروع کیا جائے کہ ”سب سے قریب معنی میں شاعری کس قسم کی چیز ہے؟“ اس سوال کے جواب کے بعد ہم پھر یہ سوال اٹھا سکیں گے کہ ”ہم اس کا صحیح یا غلط استعمال کیسے کر سکتے ہیں؟“ اور ”شاعری کو قیام اور اہم سمجھنے کے اسباب کیا ہیں؟“ اس سلسلے میں ایک تجربہ کیجیے۔ کسی شخص کی زندگی کے دس خشت کا تصور کیجیے اور اس کی زندگی کی موٹی موٹی باتوں کو بیان کیجیے۔ اب اس کی زندگی کے عام ڈھانچے کو بیان کرنا ممکن ہے اور یہ بتانا بھی ممکن ہے کہ اس کی زندگی میں کون سی باتیں اہم ہیں؟ کون سی معمولی اور ضمنی

ہیں؟ کون سی باتوں کا دار و مدار کون کون سی باتوں پر ہے؟ وہ کیسے ابھرتی ہیں اور اس شخص کے آئندہ تجربے پر وہ کیسے اثر انداز ہوں گی؟ اس بیان میں یقیناً بڑے بڑے کھانچے (Gap) ہیں لیکن پھر بھی عمومی طور پر یہ سمجھنا ممکن ہوگا کہ ایک تجربے کے سلسلے میں ذہن کیسے کام کرتا ہے اور خود تجربے کس قسم کے واقعات کے دھارے سے وجود میں آتا ہے؟

ایک نظم ایک ایسا ہی تجربہ ہوتی ہے مثلاً در ذمہ سورتھ کی نظم ڈیوٹ فٹس برن یہ وہ تجربہ ہے جو صحیح قسم کے پڑھنے والے کو اس وقت حاصل ہوتا ہے جب وہ شعر پڑھتا اور ان پر غور کرتا ہے۔ انسانی امور میں شاعری کے مقام اور مستقبل کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ اس تجربے کا عمومی ڈھانچہ کیا ہے؟ اس تجربے کو حاصل کرنے کے لیے ہمیں چاہیے کہ نظم کو آہستہ آہستہ لیکن بہتر ہے کہ باواز بلند پڑھیں، تاکہ ہر رکن کو اپنا اثر قائم کرنے کا وقت مل جائے۔ پہلے اس نظم کو تجربے کے طور پر پڑھیں اور اپنی آواز کے لہجے کو بدل کر اسے دوبارہ پڑھیں، یہاں تک کہ ہمیں یقین ہو جائے کہ ہم نے اس کے وزن اور رنگ کو جس حد تک اپنی گرفت میں لے سکتے تھے، پورے طور پر گرفت میں لے لیا ہے اور ہم اس بات کی پروا نہ کریں کہ ہمارا اس طرح پڑھنا دوسروں کو بھی پسند آئے گا یا نہیں، لیکن خود ہمیں یقین ہو جائے کہ اسے کس طرح پڑھنا چاہیے۔

استعارہ کی زبان میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہمیں چاہیے کہ اس تجربے کا تجربہ جو ہمیں نظم پڑھنے سے حاصل ہوا، ہم اس کی تہہ کے اندر اتر کر کریں۔ سطح کی حیثیت تو آنکھ کے پردے پر چسپے ہوئے الفاظ کے ایک نقش کی سی ہے۔ سطح تو صرف ایک تحریک، ایک شورش پیدا کرتی ہے جس کا ہمیں جسے جیسے وہ گہری ہوتی جائے، تعاقب کرنا چاہیے۔

پہلی چیز جو سامنے آئے گی (اگر یہ نہ آئے تو سمجھنا چاہیے کہ آپ کا تجربہ ادھورا اور ناقص کانی ہے) وہ ذہن کے کان میں الفاظ کی آواز یا جھکار ہے اور ساتھ ساتھ ان الفاظ کا احساس ہے جو خیالی طور پر ادا کیے گئے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں مل کر الفاظ کو مکمل جسم عطا کرتی ہیں۔ شاعر محض چھپی ہوئی علامتوں سے نہیں بلکہ الفاظ کے پورے جسم، پورے وجود کی مدد ہی سے کام لیتا ہے لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کی ہر چیز گنوا دیتے ہیں کیونکہ یہ ضروری ہے ان کی دسترس سے باہر رہتے ہیں۔

اس کے بعد ذہن کی آنکھ میں مختلف تصویں ابھرتی ہیں۔ الفاظ کی نہیں بلکہ ان چیزوں کی

جن کا اظہار الفاظ کر رہے ہیں، مثلاً جہازوں کی یا پہاڑیوں کی اور ان کے ساتھ ساتھ ہو سکتا ہے کہ اور بھی مختلف قسم کی تماشائیں (images) ذہن میں آئیں لیکن الفاظ کے تماشائی اجسام (Image-Bodies) کے برخلاف اور دوسری تماشائیں بہت زیادہ اہم نہیں ہیں۔ وہ لوگ جو ان تک پہنچتے ہیں ممکن ہے وہ انہیں ناگزیر سمجھیں اور ان کے لیے یہ ضروری ہوں لیکن دوسرے لوگوں کو ان کی سرے سے ضرورت ہی نہ ہو یہ وہ مقام ہے جہاں انفرادی ذہنوں کا فرق نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد وہ تحریک یا شورش جسے ہم نے تجربے کا نام دیا ہے، بڑی اور چھوٹی دو شاخوں میں تقسیم ہو جاتی ہے، حالانکہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے گہرا اندرونی تعلق رکھتے اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ درحقیقت ہم نے ان کو دو دھارے صرف سمجھانے کی آسانی کے لیے کہا ہے۔

چھوٹی شاخ کو ہم 'ذہنی دھارا' کہہ سکتے ہیں اور دوسری شاخ، جسے ہم فعال یا 'بہاؤ' دھارے کا نام دے سکتے ہیں، ہماری دلچسپیوں کے 'مکمل' سے بنتی ہے۔

ذہنی دھارے کو سمجھنا خاصا آسان ہے۔ یا یوں کہیے کہ یہ خود بخود سمجھ میں آ جاتا ہے لیکن دونوں دھاروں میں سے اس دھارے کی اہمیت کم ہے۔ شاعری میں اس کی اہمیت ایک 'ذریعہ' کی سی ہے۔ یہ جذباتی و فعال دھارے کو ابھارتا اور راستہ دکھاتا ہے۔ یہ خیالات سے بنتا ہے اور خیالات ایسی حقیر جامد چیز نہیں ہوتے کہ شعور میں کود کر آ جائیں اور پھر نکل کر باہر چلے جائیں بلکہ یہ تو بہتے ہوئے واقعات ہوتے ہیں جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو خیالات کا مخرج ہیں۔

یہ سب کچھ کیسے ہوتا ہے ایک ایسی بات ہے جو اب تک اختلافی ہے۔

چیزوں کی طرف اشارہ کرنا یا ان کا مظہر ہونا ہی وہ کام ہے جو خیالات انجام دیتے ہیں بقا ہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس سے زیادہ کام انجام دیتے ہیں لیکن یہی وہ ہمارا اصل فریب ہے جس میں ہم جکڑے ہیں۔ اقلیم خیالات کی حیثیت ایک خود مختار حکومت کی سی نہیں ہوتی۔ ہمارے خیالات ہماری دلچسپیوں کے غلام ہوتے ہیں، حتیٰ کہ جب وہ بغاوت کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو ایسے میں عام طور پر گزیر خود ہماری دلچسپیوں میں ہوتی ہے۔ ہمارے خیالات تو اشارہ نما (pointer) کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ دراصل دوسرا فعال دھارا ہی ہے جو

ان چیزوں سے سروکار رکھتا ہے، جن کی طرف خیالات اشارہ کرتے ہیں یا جن کا وہ مظہر ہوتے ہیں۔

کچھ لوگ جو شاعری پڑھتے ہیں (اور یہ لوگ اکثر اسے بھی زیادہ نہیں پڑھتے) اس طرح کے بنے ہوئے ہیں کہ شاعری پڑھتے وقت ان میں خیالات کے ذہنی دھارے کے سوا کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ یہ کہنا شاید بیکار ہوتا کہ وہ نظم تک نہیں پہنچے۔ تجربے کے اس حصے کو مبالغے سے بیان کرنا اور اسے ضرورت سے زیادہ اہمیت دینا قابل ذکر مہاجرہ جہان ہے۔ اس سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ بہت سے لوگ شاعری کیوں نہیں پڑھتے؟

اصل میں فعال دھارا ہی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس سے ہماری تحریک اور شورش کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ وہ گھر جو پیدا ہوتی ہے اس کی حیثیت اس پیش بہا اور ضروری پڑنے کی سی ہے جو چل تو اسی مشین سے رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ساری مشین کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ ہر تجربہ بنیادی طور پر دلچسپی یا کچھ دلچسپیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جو بھول کر واپس آتا ہے اور پھر ظہر جاتا ہے۔

یہ سمجھنے کے لیے کہ دلچسپی کیا ہے ہمیں چاہیے کہ ہم ذہن کو نہایت نازک طریقے پر لٹکی ہوئی ترازو کا ایک نظام سمجھیں۔ یہ نظام ایسا ہے کہ جب تک ہم صحت مند ہیں یہ مسلسل نشوونما پا رہا ہوتا ہے۔ ہر وہ کیفیت و حالت، جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، اس ترازو کے توازن میں کسی نہ کسی حد تک خلل ڈال دیتی ہے۔ وہ طریقے جن سے (پلنے کے بعد) وہ ترازو دوبارہ نیا توازن حاصل کرتی ہے دراصل وہ محرکات ہیں جن سے ہم کسی حالت یا کیفیت کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس نظام کی خاص ترازو میں ہماری خاص دلچسپیاں ہیں۔

فرض کیجیے کہ ہم ایک متناطیسی قلب نما کو ایک طاقتور متناطیس کے قریب لے جائیں۔ اس کی سوئی ہمارے ساتھ ساتھ ہلتی جاتی ہے اور جب ہم کسی مقام پر ظہر جاتے ہیں تو اس کی سوئی بھی ایک نئی سمت میں آکر ظہر جاتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم اس ایک قلب نما کے بجائے چھوٹی بڑی متناطیسی سوئیوں کا ایک ایسا نظام لے کر چلیں جس میں ایک سوئی دوسری سوئی پر اثر انداز ہوتی ہو۔ کچھ صرف اوپر نیچے کی طرف حرکت کریں، کچھ ادھر ادھر اور باقی آواز دہی رہیں۔ ہمارے پلنے پر اس نظام میں جو حرکت پیدا ہوگی وہ بہت عجیبہ ہوگی۔ لیکن ہر مقام پر جہاں ہم اسے رکھیں گے، ایک صورت ایسی ضرور پیدا ہوگی کہ جب سب سوئیاں آخر میں ایک خاص عالم میں آکر ظہر جائیں گی اور سارے نظام کا ایک عام توازن یا ظہر قائم ہو جائے گا

لیکن اگر ہم اس کو ذرا سا بھی جائیں گے یا ہٹائیں گے تو سونچوں کا یہ موجودہ توازن دوبارہ ایک نیا توازن تلاش کرنا نظر آئے گا۔

ایک اور وجہ یہ بھی پیدا ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ اس وقت جب ساری سونیاں ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں تو ان میں سے کچھ صرف باہر کے مقناطیسوں میں ہی سے حشر ہو رہی ہیں، جن کے درمیان یہ نظام چل رہا ہے۔ اگر قاری کا قلیل اس عمل کو آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے تو وہ بڑی آسانی سے اس صورت حال کا ڈیاگرام (Diagram) بنا سکتا ہے۔

ذہن کو بھی اگر ہم حیرت انگیز طور پر دیکھیں تو تصور کریں کہ وہ بھی اس نظام سے مختلف نہیں ہے۔ سونیاں ہماری دلچسپیاں ہیں، جو اہمیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں یعنی وہ بے کے اعتبار سے کہ جب وہ جنبش کرتی یا حرکت میں آتی ہیں تو دوسری سونیاں بھی حرکت میں آجاتی ہیں۔ توازن کا ہر نیا کاؤ، جو جگہ کے بدلنے سے پیدا ہوتا ہے، ضرورت کا ساتھ دیتا ہے اور یہ جنبش جو پیدا ہوتی ہے، جب کہ سارا نظام خود کو دوبارہ منظم کرنے میں لگا ہوتا ہے، دراصل ہمارے رد عمل کی طرح ہیں یعنی ان حرکات کی طرح جن کے ذریعے ہم ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔ اکثر یہ توازن اختراع پیدا ہو جانے کے بعد بہت عرصے بعد تک بھی قائم نہیں ہو پاتا۔ اسی طرح ہم توازن کی ایسی صورت پیدا ہو سکتی ہے جو سالوں باقی رہتی ہے۔

بچہ اس دنیا میں متاثر ایک سیدھا سادا نظام لے کر پیدا ہوتا ہے۔ صرف چند چیزیں اسے متاثر کرتی ہیں اور اس کے رد عمل بھی چند اور سیدھے سادے ہوتے ہیں، لیکن وہ (بصر کے ساتھ) بہت تیزی سے دیکھ بھوننا چاہتا ہے۔ کھانے کے لیے اس کی حواسِ ضروریات اور مختلف چیزوں کی طرف توجہ اس کی (ذہن کی) سونچوں کو مسلسل بھڑاتی رہتی ہیں۔ رفت رفتہ مختلف ضروریات شعبوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں اور اس طرح 'ماحت نظام' (sub-system) وجود میں آتے چلے جاتے ہیں۔ جبکہ ایک قسم کا رد عمل پیدا کرتی ہے۔ کھلنے دوسرے قسم کا رد عمل پیدا کرتے ہیں۔ پر شور آوازیں ایک اور قسم کا رد عمل پیدا کرتی ہیں اور اسی طرح اس کی اور ضروریات بھی۔ لیکن 'ماحت نظام' کبھی بالکل آزاد نہیں ہوتے۔ اس طرح وہ بنا ہوا جاتا ہے اور زیادہ نازک اور کثیر اثرات کے تحت آتا جاتا ہے۔

کچھ معاملات میں وہ زیادہ ذی شعور اور تیز فہم ہوتا جاتا ہے۔ صورت حال میں ذرا سے فرق سے اس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ چند دوسرے معاملات میں وہ زیادہ مستحکم حرکی کا ثبوت

دیتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس کے اندر نئی نئی دلچسپیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں جن میں جنس کی مثال سب سے نمایاں ہے۔ اسے وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں نئے اسباب کے ساتھ بدلنے کی اہلیت ہوتی ہے۔ وہ صورت حال کے نئے نئے پہلوؤں سے اثر پذیر ہونے لگتا ہے۔

یہ ارتقاء بالواسطہ راستہ اختیار کرتا ہے۔ یہ اور بھی غیر مستحکم اور ڈانواں ڈول ہو جائے اگر معاشرہ برور ہے یا اسے بار بار ڈھکنا نہ رہے اور مکمل طور پر اس سے قفل کے وہ بانٹ ہو، اس کی تکلیف نوٹ کرتا رہے، وہ طاقت کو، چھوٹی اور بڑی دلچسپیوں کا ایک بڑا ذخیرہ لے کر، پہنچا ہے جو ایک حد تک اختراع ہوتا ہے اور ایک حد تک اسے نظام کہا جاسکتا ہے۔ جس میں اس کی شخصیت کے کچھ حصے ہرے طور پر نشوونما پاتے ہیں اور عمل کے لیے آزاد ہوتے ہیں اور دوسرے حصے ہر قسم کے اخلاقی طریقوں میں پھنسے اور بکڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ ہے دلچسپیوں کا وہ حیرت انگیز طور پر دیکھ بھون جس پر ایک ٹیپو ہوتی نظم اثر انداز ہوتی ہے۔ بعض اوقات خود نظم ہی وہ اثر اپنے اندر رکھتی ہے جو فکری ذال کر ہمیں درہم برہم اور بے چین کر دیتی ہے۔ کبھی نظم صرف ایک ذریعہ ہوتی ہے جس سے پہلے سے موجود غفلت، اضطراب و فساد دور ہو جاتا ہے۔ زیادہ تر دونوں باتیں ایک ساتھ ہوتی ہیں۔

لہذا ہم شاعرانہ تجربے کے دھارے کو، ان فکری پندیر دلچسپیوں کا اپنی جگہ سے قفل کر، دوبارہ توازن حاصل کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ شروع شروع میں ہم نظم کو اس لیے پڑھتے ہیں کہ ہم کسی طرح ہر اسے پڑھنے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ صرف اس لیے کہ ایسا کرنے سے ہماری کوئی دلچسپی اپنا توازن حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہے اور پڑھتے وقت جو کچھ بھی ہوتا ہے وہ اسی طرح کی کسی وجہ سے ہوتا ہے۔ ہم لفظوں کو سمجھتے ہیں (دھارے کی ذہنی شاخ اپنے راستے پر کامیابی سے پہنچتی ہے) صرف اس لیے کہ اس ذریعے سے ایک دلچسپی، اپنا رد عمل ظاہر کر رہی ہے اور ہمارا باقی تجربہ برابر جگہ زیادہ واضح طور پر، حسبِ مشابہل جانے میں مصروف ہو جاتا ہے۔

باقی تجربہ جذبات اور رہنمائی سے بنتا ہے۔ جذبات ہی وہ چیز ہیں جو ہسانی تہذیبوں میں بازگشت کے ساتھ رد عمل کے طور پر، پیدا ہوتے ہیں۔ رہنمائی وہ حرکات ہیں جو ایک قسم یا دوسرے قسم کے طریقہ عمل کے جواب یا رد عمل کی مدد سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اس کے باہر جانے

والے راستے ہیں۔ بعض اوقات یہ بہت آسانی سے نظر انداز ہو جاتے ہیں مگر ایک سیدھی سادی سی بات پر غور کیجیے۔ مثال کے طور پر ہنسی کے دورے کو لیجیے جسے آپ لازمی طور پر اس وقت دبانے یا چپانے پر مجبور ہو جاتے ہیں جب آپ کسی گرجا یا کسی سنجیدہ محفل میں ہوتے ہیں۔ آپ کو شش کرتے ہیں کہ آپ نہ ہنسیں۔ محدود محرکات کی سرگرمیوں اور دباؤ پر شک نہیں کیا جاسکتا۔ وہ زیادہ نازک، لطیف اور وسیع محرکات بھی، جو ایک نظم ہمارے اندر پیدا کرتی ہے، اسی اصول پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہ عام طور پر ظاہر نہیں ہوتے۔ وہ کل کر سامنے نہیں آتے اس لیے کہ وہ بہت پیچیدہ ہوتے ہیں۔ جب وہ آپس میں توازن پیدا کر کے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ایک مربوط اکائی کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں تو مخصوص ضرورتیں پوری کر سکتے ہیں۔ ایک پورے طور پر پختہ و مکمل آدمی میں، عمل کے لیے تیار ہونے کی حالت، عمل کی جگہ لے لے گی جب کہ عمل کے لیے مناسب صورت حال موجود نہیں ہوتی۔ شاعری کی بنیادی خصوصیت، اور دوسرے فنون کی طرح، یہ ہے کہ یہاں بھی مناسب صورت حال موجود نہیں ہوتی۔ ہم اسٹیج پر ہیملٹ کو نہیں بلکہ اداکار کو دیکھتے ہیں۔ عمل کی اس طرح کی آمادگی ہمارے حقیقی طرز عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔

غرض کہ تجربہ کا یہی اصل خاکہ ہے۔ آنکھ کے پردے پر نشانات جن کو ضروریات کا نظام اپنے تصرف میں لے آتا ہے (یاد رکھیے کہ دن بھر میں کتنے ہی تاثرات ہماری توجہ کو اس لیے مبذول نہیں کر پاتے کیونکہ ہماری کوئی دلچسپی ان سے وابستہ نہیں ہوتی)۔ پھر محرکات کا بڑے پیمانے پر شورش میں آنا، جس کی ایک شاخ 'خیالات' یعنی الفاظ کے معنی ہیں، جس کی دوسری شاخ ایک جذباتی جواب یا رد عمل ہے، جو رجحانات کو پروان چڑھاتا ہے یعنی عمل کے لیے تیار کرتا ہے خواہ وہ عمل وجود میں آئے یا نہ آئے۔ دونوں شاخوں میں ایک دوسرے سے گہرا تعلق ہے۔

اب ہمیں ان رشتوں کو زیادہ غور سے دیکھنا چاہیے۔ یہ بات بظاہر عجیب معلوم ہوتی ہے کہ ہم خیالات کو باقی رد عمل کا حاکم اور سبب نہیں بناتے۔ ایسا کرنا فی الحقیقت روایتی انقیاد کی فاحش غلطی ہے۔ انسان ان صفات پر زور دیتا ہے جو اسے ہنر سے ممتاز کرتی ہیں اور ان میں سے بھی، خاص طور پر وہ صفات، جو اس کی ذہنی صلاحیتوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ گو یہ اہم ضرورت ہیں لیکن انھیں وہ درجے دے دیا گیا ہے جن کی وہ مستحق نہیں ہیں۔ ذہن دلچسپیوں کا فضیلتی ہے۔

ایک ایسا ذریعہ، جس سے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ آپس میں توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ انسان کی طرح بھی ابتدائی طور پر ذہانت کا نام نہیں ہے۔ وہ تو دلچسپیوں کا ایک نظام ہے۔ ذہانت انسان کی مدد کرتی ہے مگر اس کی روح رواں نہیں ہے۔

ایک حد تک اس فطری غلطی کی وجہ سے اور ایک حد تک اس لیے کہ ذہنی کاموں کا مطالعہ زیادہ آسان ہوتا ہے، دماغ کے عمل کی ساری روایتی تحلیل الٹ دی گئی ہے۔ اسی لیے ان مشکلات کے علاج کے لیے، جو اس غلطی سے وابستہ ہیں، شاعری کو مستقبل میں زیادہ اہمیت حاصل ہوگی۔ لیکن آئیے ہم شاعرانہ تجربے پر زیادہ توجہ سے غور کریں۔

اولاً یہ کہ شاعری پڑھنے کے لیے لفظوں کو، تخیل میں آئی ہوئی پوری آواز اور پورا جسم دینا نیوں ضروری ہے، یہ کہنے سے کیا مطلب ہے کہ شاعر اسی صورت اور جسم سے کام لیتا ہے۔ جواب یہ ہے کہ اس سے قبل کہ الفاظ ذہنی طور پر سمجھ میں آئیں اور خیالات، جن کی وہ تشکیل کرتے ہیں، سمجھ میں آئیں، الفاظ کی نقل و حرکت اور صورت ہماری دلچسپیوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ یہ کیسے ہوتا ہے؟ ایک ایسا معاملہ ہے جو ابھی تک کامیابی کے ساتھ حل نہیں ہو سکا ہے لیکن یہ بات کہ ایسا ہوتا ہے شاعری کا کوئی حساس قاری اس بات پر شک نہیں کر سکتا۔ کافی مقدار میں شاعری، یہاں تک کہ عظیم شاعری، موجود ہے (مثلاً شکسپیئر کے گیت اور ان سے ذرا مختلف سوئٹن برن کی بہترین شاعری کا بڑا حصہ) جس میں الفاظ کے معنی کو بغیر کسی نقصان یا کمی کے تقریباً نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ شاید یہ کام بغیر توجہ و کاوش کے نہیں ہوتا حالانکہ بعض اوقات ایسا کرنے میں فائدہ ہے لیکن یہ بات، کہ الفاظ کے معنی سمجھنے کی اضافی اہمیت ('پہلے' اور بعد کے براؤننگ کا مقابلہ کر کے دیکھ لیجیے) بدلتی رہتی ہے، ہمارے موجودہ متعصب کے لیے کافی ہے۔

قریب قریب ساری شاعری میں لفظوں کی آواز اور احساس، جس کو عموماً نظم کی ہیئت، کا نام دیا جاتا ہے تاکہ اسے مواد سے ممتاز کیا جاسکے، پہلے اثر کرتا ہے اور الفاظ کے معنی اس بات سے لطیف طریقے پر متاثر ہوتے ہیں۔ زیادہ تر الفاظ، اپنے سیدھے معنی کے لحاظ سے، مبہم ہوتے ہیں اور خاص طور پر جب وہ شاعری میں استعمال ہوتے ہیں۔ ہم انھیں، اپنی مرضی کے مطابق، مختلف معنی دے سکتے ہیں۔ وہ معنی جو ہم انھیں دیتے ہیں یقیناً ایسے ہوتے ہیں جو ان محرکات کے لیے نہایت موزوں ہوتے ہیں جو نظم کی ہیئت کے ذریعے حرکت میں آتے ہیں۔ یہی بات عام گفتگو میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ جو کچھ کہا جاتا ہے اس کے خالص منطقی معنی کے

لفاظ سے نہیں بلکہ آواز کے لہجے اور موقع و محل کے مطابق۔ اور یہ وہ ہیں جن سے ہم معنی پیدا کرتے ہیں۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ سائنس ان اجزاء کو کامیابی کے ساتھ روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ ہم سائنس دان پر اس لیے اعتماد کرتے ہیں کہ وہ اپنی بات کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ وہ اپنی بات کو فصاحت و بلاغت سے بیان کرتا ہے۔ درحقیقت ہم اس وقت اس پر اعتماد نہیں کرتے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے انداز، اپنے طرز سے ہمیں متاثر کر رہا ہے۔

الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے۔ متعین خیالات ضرور آتے ہیں مگر اس لیے نہیں کہ لفاظ اس طرح منتخب کیے گئے ہیں کہ منطقی طور پر ایک کے سوا باقی سب امکانات ختم ہو گئے ہیں۔ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے کہ انداز یا طرز، آواز کا لہجہ، نال، نے اور اس کا وزن ہماری دلچسپیوں پر اثر کرتے ہیں اور ان کے لاتعداد امکانات میں سے صرف موزوں و مخصوص خیال کو، جس کی انھیں ضرورت ہے، منتخب کر لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ بیانات اکثر نثری بیانات سے زیادہ صحیح و موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ منطقی اور سائنسی طریقے پر استعمال کی جانے والی زبان کسی منظر یا کسی چہرے کو بیان نہیں کر سکتی۔ ایسا کرنے کے لیے ماموں کا ایک عجیب و غریب نظام بنانا ہوگا جس کے ذریعے معنی کے مختلف فرق اور باریکیوں کو اور مخصوص و موزوں صفات کو بیان کیا جاسکے۔ چونکہ ان چیزوں کے لیے نام موجود نہیں ہیں اس لیے دوسرے ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب کوئی شاعر، رسکن یا ڈی کوئسی کی طرح، نثر لکھتا ہے تو وہ پڑھنے والے کو ایک لفظ، ایک ترکیب یا ایک جملے کے لاتعداد مختلف اور ممکن معنی میں سے، مخصوص معنی کا انتخاب کرنے پر مائل کرتا ہے۔ جن ذرائع سے وہ ایسا کرتا ہے وہ لاتعداد اور متنوع ہیں۔ ان میں سے کچھ کا ادھر ذکر ہو چکا ہے مگر جس طرح شاعر انھیں استعمال کرتا ہے وہ شاعر کا اپنا راز ہے اور ایک ایسی چیز ہے جسے سکھایا نہیں جاسکتا۔ شاعر جانتا ہے کہ اسے کیسے کیا جائے لیکن وہ خود بھی نہیں جانتا کہ یہ کیسے ہو جاتا ہے؟

شاعری کی کم اہمیت اور اس کے بارے میں غلط فہمی کی خاص وجہ یہ ہے کہ ہم اس میں 'خیال' کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ہم زیادہ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ خیال سب سے اہم چیز نہیں ہے اگر ہم ایک لمحے کے لیے قاری کے بجائے خود شاعر کے تجربے پر غور کریں۔ آخر شاعر نے یہی لفاظ کیوں استعمال کیے؟ دوسرے لفاظ کیوں استعمال نہیں کیے؟ اس لیے

نہیں کہ یہ لفاظ خیال کے تواتر کی ترجمانی کرتے ہیں جس کا وہ ابلاغ کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ ایک نظم کیا کہتی ہے بلکہ وہ کیا ہوتی ہے؟ شاعر سائنس دان کی طرح نہیں لکھتا۔ وہ ان لفاظ کو اس لیے استعمال کرتا ہے کیونکہ وہ دلچسپیاں، جو اس صورت حال سے پیدا ہوتی ہیں، مل کر ان لفاظ کو بالکل اسی شکل میں اس کے شعور میں داخل کرتی ہیں تاکہ وہ اپنے سارے تجربے کو منظم و مستحکم کر کے اپنے قبضے میں لاسکے۔ تجربہ بذات خود (محرکات کا مد و جزر جو ذہن میں اٹھ رہا ہے) لفاظ کے خراج اور قانون منظوری کا درجہ رکھتا ہے۔ لفاظ بذات خود، مخصوص تصورات یا افکار کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ وہ تو اسی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں، حالانکہ اکثر اس ناری کو، جو غلط طریقے پر کسی نظم سے رجوع کرتا ہے، یہ دوسری اشیاء کے بارے میں آراء کا ایک سلسلہ معلوم ہوتا ہے لیکن ایک مناسب قاری کے لیے لفاظ۔ اگر وہ واقعتاً تجربے کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں اور محض لسانی عادت سے یا اثر قائم کرنے کی خواہش سے یا مصنوعی غور و فکر سے، نقل یا پیروی سے، غیر متعلق جدت سے یا کسی اور ناکامی کی وجہ سے، جو زیادہ تر لوگوں کو شاعری سے روکتی ہے، پیدا نہیں ہوتے ہیں۔ لفاظ اس کے ذہن میں وہی دلچسپیاں پیدا کریں گے اور کچھ دیر کے لیے وہی صورت حال، وہی حالت اور وہی رد عمل پیدا کریں گے جن سے شاعر گزرا تھا۔

ایسا کیوں ہوتا ہے یہ اب بھی ایک سرستہ راز ہے۔ محرکات کا ایک غیر معمولی اور پیچیدہ مجمع، لفاظ کو یکجا کر دیتا ہے۔ پھر دوسرے ذہن میں یہ معاملہ ایک حد تک خود کو الٹ دیتا ہے اور لفاظ محرکات کا وہی ہی مجمع وجود میں لے آتے ہیں۔ لفاظ، جو ابتدا میں تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں، دوسری دفعہ میں ویسے ہی تجربے کا سبب بننے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک عجیب چیز واقع ہوتی ہے۔ ابلاغ کے باہر کسی چیز سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ بیان بھی پورے طور پر صحیح نہیں ہے۔ لفاظ، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ایک پہلو سے صرف و محض نتیجہ اور دوسرے پہلو سے صرف و محض سبب نہیں ہیں۔ دونوں معاملوں میں وہ اس تجربے کا حصہ ہیں جو انھیں ایک ساتھ باندھ دیتا ہے اور جو اسے ایک معین ڈھانچا دیتا ہے اور اسے غیر مربوط محرکات کی ابترا سے بچا لیتا ہے۔ میکڈوگل کے لفاظ میں انھیں محرکات کے اس مخصوص مزاج کی 'کنجی' کہا جاسکتا ہے۔ اس طرح غور کرنے سے یہ بات کم تعجب خیز رہ جاتی ہے کہ وہ جو کچھ شاعر دیکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ اس تجربے کو قاری کے ذہن میں بھی منتقل کر دے۔

تیسرا باب: کیا چیز واقع ہے؟

ہم اس موضوع پر کہ نظم کیا چیز ہے اور شاعرانہ تجربے کا عام ڈھانچا کیا ہے کافی بحث کر چکے ہیں۔ اب ہمیں اس سے آگے چلنا چاہیے۔ سوال یہ ہے کہ ”اس کا فائدہ کیا ہے؟“

”یہ کیوں اور کیسے واقع ہے؟“ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہی جاسکتی ہے کہ شاعرانہ تجربات بھی دوسرے اور تجربات کی طرح ہی واقع ہوتے ہیں۔ انھیں بھی انہی معیاروں سے جانچنا چاہیے۔ یہ معیار کیا ہیں؟

اس ضمن میں غیر معمولی طور پر اختلافی خیالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بڑی فطری بات ہے کیونکہ خود اس بارے میں کہ تجربہ کیا ہے مختلف خیالات پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اچھے اور برے تجربات کے سلسلے میں اختلاف کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم خود تجربے کو کیا سمجھتے ہیں؟ جیسے علم نفسیات میں فیشن بدلے ہیں ویسے ہی انسان کے اخلاقی نظریات میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب انسان ایک سیدھی سادی ابدی روح کو بنیادی چیز سمجھتا تھا اور نیکی کے معنی یہ تھے کہ خالق کی مرضی یا حکم کے مطابق چلا جائے۔ بدی کے معنی اس سے بغاوت کے تھے۔ جب ذہن انسانی میں مناسبتیں تلاش کرنے والے (Associationist) ماہر نفسیات نے روح کی جگہ جہان، سنسنی اور تمثالوں (images) کے مجمع کو دے دی، نیکی کی جگہ لطف و مسرت نے اور بدی کی جگہ دکھ تکلیف نے لے لی اور اسی طرح اور دوسری تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ تبدیلیوں کی تاریخ کو پیش کرنے کے لیے ایک طویل باب لکھنے کی ضرورت ہے۔ اب جب کہ ذہن جسے دلچسپیوں کا نظام مانا جاتا ہے، آخر اس کی رو سے نیکی اور بدی میں کیا فرق ہوگا؟

یہ فرق آزاد اور مسرفانہ خطیموں اور زندگی کی وسعت اور تنگی کا فرق ہے۔ کیونکہ اگر ذہن دلچسپیوں کا نظام ہے اور اگر تجربہ ان کا کھیل ہے تو کسی تجربے کی قدر و قیمت کا فرق صرف درجے کا فرق رہ جاتا ہے جس درجے تک ذہن، اس تجربے کے ذریعے، پہنچ کر مکمل توازن حاصل کرتا ہے۔

یہ پہلا اندازہ ہے لیکن اسے بڑھانے اور مزید بیان کرنے کی ضرورت ہے تاکہ یہ اندازہ قابل قبول نظر یہ بن سکے۔ آئیے دیکھیں یہ ترمیمات ہمیں کہاں تک لے جاتی ہیں؟ کسی شخص کی زندگی کے ایک گھنٹے کو سامنے رکھیے۔ اس میں لاتعداد امکانات نظر آئیں

گئے۔ ان میں سے کون کون سے امکانات بروئے کار آسکتے ہیں، اس کا انحصار دو خاص عوامل پر ہے اولاً بیرونی صورت حال جس میں وہ رہتا ہے، اس کا ماحول جس میں وہ دوسرے لوگ بھی شامل ہیں، جن سے وہ تعلق میں آتا ہے اور ثانیاً اس کا نفسیاتی روپ۔ ان میں سے پہلی یعنی بیرونی صورت حال کو اکثر زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے صرف یہ غور کرنا ہے کہ کیسے مختلف لوگ، جب کہ وہ قریب قریب ایک ہی صورت حال میں ہوتے ہیں، کیسے مختلف تجربات سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک صورت حال جو ایک کے لیے بالکل غیر دلچسپ ہو، دوسرے کے لیے انتہائی دلچسپ ہو سکتی ہے۔ فرد ساری کی ساری صورت حال سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اس صورت حال کی صرف چند چیزوں کے انتخاب سے متاثر ہوتا ہے اور عموماً چند ہی لوگ ایک سا انتخاب کرتے ہیں۔ اس انتخاب کا فیصلہ بھی فرد کی دلچسپیوں کا نظام کرتا ہے۔

انحصار کی خاطر یہ مانتے ہوئے کہ جو کچھ اس ایک گھنٹے کے دوران ہوتا ہے نہ ہمارے فرض کیے ہوئے انسان کی زندگی پر مزید نتائج مرتب کرتا ہے اور نہ کسی اور شخص کی زندگی پر۔ گھنٹہ بچتے ہی اس کا فرضی وجود بھی ختم ہو جائے گا (مگر اپنے مقصد کے لیے ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ وہ یہ بات نہیں جانتا) اور کوئی شخص بھی، جو کچھ وہ ایک گھنٹے میں سوچتا، محسوس کرتا یا عمل کرتا ہے، اس سے ذرا سا بھی بہتر یا بدتر نہیں ہو جاتا۔ اب ایسے میں ہم کیا کہیں گے کہ اس کے لیے کیا کرنا بہتر ہوگا؟

ہمیں اس انسان کی بیرونی صورت حال یا اس کے کردار کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ایسا کیے بغیر بھی ہم اپنے سوال کا عمومی جواب دے سکتے ہیں۔ انسان میں مخصوص اور مقررہ جہتیں ہوتی ہیں جو اس کے ماضی کی تاریخ، جس میں اس کا ورثہ بھی شامل ہے، نتیجہ ہوتی ہیں۔ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو وہ نہیں کر سکتا لیکن جسے دوسرے کر سکتے ہیں اور بہت سی چیزیں جنہیں وہ اس صورت حال میں تو نہیں کر سکتا، لیکن جنہیں وہ دوسری صورت حال میں کر سکتا ہے لیکن اس مخصوص آدمی کو اس مخصوص صورت حال میں رکھ کر دیکھیے تو ہمارا سوال یہ ہوتا ہے کہ کون سے امکانات، جو اس کے سامنے موجود ہیں، بہت جلد دوسرے امکانات کے، اس کے لیے بہتر ہوں گے؟ ایک ہمدرد ناظر کی حیثیت سے ہم اسے کیسی زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھنا پسند کریں گے۔

دکھ دو کو الگ کرتے ہوئے ہم شاید اس بات سے اتفاق کریں کہ اس فرضی شخص کے لیے

سستی یا بے حسی کی حالت کا انتخاب سب سے خراب انتخاب ہوگا۔ کامل بے حسی، انسردگی، مردہ دلی سب سے افسوس ناک منظر ہوگا اور غیر ضروری طور پر یہ سوچا جائے کہ جب وقت آئے گا اور گھنٹہ بجے گا تو کیا ہوگا؟ اس بات کے پیش نظر شاید ہم اتفاق کریں کہ اس سلسلے میں بہترین انتخاب، بے حسی کی حالت کے برخلاف، کوئی اور چیز ہوگی یعنی بھرپور، انتہائی پر جوش، انتہائی فعال اور کامل ترین قسم کی زندگی۔

اس قسم کی زندگی وہ ہے جو امکانی حد تک مثبت دلچسپیوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ ہم منہ دلچسپیوں کو چھوڑ سکتے ہیں۔ ایسے میں ہمیں یقیناً اپنے دوست پر ترس آئے گا اگر وہ اپنے اس قیمتی گھنٹے میں سے ایک منٹ کے لیے بھی خوفزدہ یا مایوس ہو جائے۔

مگر یہی سب کچھ نہیں ہے۔ یہی بات کافی نہیں ہے کہ بہت سی دلچسپیاں حرکت میں آئیں۔ اس سے بھی زیادہ ایک اہم بات قابل توجہ ہے: ”دیوتا، روح کا اضطراب اور شورش نہیں بلکہ گہرائی پسند کرتے ہیں۔“ دلچسپیاں ضرور حرکت میں آئیں اور حرکت میں رہیں لیکن ان کے درمیان کم سے کم کشش ہو۔ دوسرے لفظوں میں تجربے کو اس طرح منظم کرنا چاہیے کہ تمام محرکات کو، جن سے مل کر وہ بنا ہے، زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل رہے۔

اسی سطح پر لوگ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اسی سے اچھی اور بری زندگی میں فرق کیا جاسکتا ہے۔ مواقع حاصل نہ ہونے کی بہ نسبت اتر دینی تنظیم، زندگی کو زیادہ برباد کرتی ہے۔ مختلف محرکات کے درمیان کشش وہ سب سے بڑی برائی ہے جو انسان کو مصیبت میں ڈالتی اور پریشان کرتی ہے۔

بہترین زندگی، جو ہم اپنے دوست کے لیے پسند کر سکتے ہیں، وہ ہوگی جس میں، جہاں تک ممکن ہو، اس کی ذات اپنے زیادہ سے زیادہ محرکات کے ساتھ مصروف رہے اور یہ بھی کہ اس کی سرگرمیوں کے ماتحت نظام کے درمیان کم سے کم تصادم اور کم سے کم باہمی مداخلت ہو، جہاں تک ممکن ہو۔ جتنی زیادہ وہ زندگی بسر کرے اتنا ہی کم وہ اپنی ذات کی مخالفت کرے۔ یہی بہتر ہے۔ مختصراً بحیثیت ماہر نفسیات یہی ہمارا جواب ہے جسے باہر سے دیکھنے والے تجزیہ کی طور پر حالات کو بیان کرتے ہیں اور اگر یہ پوچھا جائے کہ یہ زندگی کیسی محسوس ہوگی اور یہ کیسے بسر ہوگی؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ یہ شاعری کے تجربے کی طرح محسوس ہوگی اور اسی جیسی ہوگی۔

دو طریقے ہیں جن سے کشش پر غالب آیا جاسکتا ہے۔ فتح سے یا سمجھوتے سے۔ متبادل

کرتے ہوئے محرکات میں سے ایک کو یا دوسرے کو دبا یا جاسکتا ہے یا وہ باہمی سمجھوتہ کر سکتے ہیں یا وہ ایک دوسرے کے ساتھ توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ ہم تحلیل نفسی کے (جو ابھی تک نفسیات کی غیر منظم سی شاخ ہے) مروجہ منہ میں جس نے کسی شدید محرک کو دبانے کے انتہائی مشکل کام کے سلسلے میں نمایاں ثبوت ہم پہنچایا ہے۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دبا دیا گیا ہے تو یہ اکثر اتنا ہی فعال و سرگرم ہوتا ہے جتنا پہلے تھا مگر یہ کوئی اور صورت اختیار کر لیتا ہے، جو عام طور پر زیادہ پریشان کن قسم کی ہوتی ہے۔ مثلاً قائم رشتے والا ذاتی عدم توازن، ہماری تمام تکلیفوں اور پریشانیوں کا خراج ہے۔ اسی وجہ سے کہ دبانے یا کھینچنے کی زندگی کو برباد کرنا ہے۔ ہمیشہ سمجھوتے یا مفاہمت کو فتح پر ترجیح دینی چاہیے۔ وہ لوگ جو ہمیشہ خود اپنی ذات پر فتح حاصل کرتے رہتے ہیں دراصل ہمیشہ اپنی ذات کے غلام بنے رہتے ہیں۔ ان کی زندگیوں غیر ضروری طور پر تنگ اور محدود ہوتی جاتی ہیں۔ بہت سے مفکروں کے ذہن کنویں کی طرح ہوتے ہیں حالانکہ انھیں جھیلوں یا سمندروں کی طرح ہونا چاہیے تھا۔

بد قسمتی سے ہم میں سے بیشتر لوگ اپنی ذات میں گم ہو جاتے ہیں اور ہمارے سامنے اس کے سوا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ ہم اپنی ذات پر فتح حاصل کرنے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کرتے رہیں۔ انتشار سے بچنے کا ہمارے پاس یہی ذریعہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے محرکات میں کچھ ترتیب، کچھ تنظیم ہونی چاہیے۔ نہیں تو ہم دس منٹ بھی بغیر پریشانی یا تباہی کے نہیں رہ سکتے۔ ماضی میں روایت کی حیثیت در سلمہ کے صلح نامہ کی سی تھی جو مختلف دلچسپیوں کو ایسے حدود و اثر کے دائرے میں رکھ دیتی تھی جن کا تعلق فتح سے ہوتا تھا اور اس طرح ہماری زندگیوں کو مناسب طریقے پر ترتیب دے دیتی تھی لیکن روایت کمزور پڑ رہی ہے۔ اخلاقی حاکمیت اب عقائد سے مستحکم نہیں ہے جیسا کہ وہ پہلے تھی۔ ان کی پابندیاں اپنی قوت کھو رہی ہیں ہمیں اب کسی ایسی چیز کی ضرورت ہے جو پرانے نظام کی جگہ لے لے۔ اب قوت کے نئے توازن اور فتوحات کی نئی ترتیب و تنظیم کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ایک ’اتوا متحدہ‘ کی ضرورت ہے جو محرکات میں اخلاقی تنظیم پیدا کر دے۔ ایک نیا نظام پیدا کرے جو دبانے کی کوشش کے بجائے مفاہمت پر مبنی ہو۔

اب تک محض چیدہ چیدہ افراد ہی اس نئے نظام تک پہنچے ہیں اور وہ بھی شاید مکمل طور پر نہیں۔ لیکن بہت سے لوگوں نے تجربے کے ایک خاص دائرے میں، اسے تھوڑے سے عرصے کے لیے ضرور حاصل کیا ہے اور بہت سوں نے اپنے ان تجربوں کو بیان بھی کر دیا ہے۔

شاعری انھیں بیانات سے تعلق رکھتی ہے۔

مگر اس نکتہ کو مزید بیان کرنے سے پہلے ہمیں اپنے فرضی دوست کی طرف واپس آنا چاہیے جو اپنے آخری گھنٹے میں مست ہے اور سمجھ رہا ہے کہ ایک گھنٹے کی یہ پابندی ختم ہوگئی ہے۔ اس مخصوص گھنٹے کے علاوہ ہم کسی اور گھنٹے پر غور کریں جو ہمارے دوست کے مستقبل کے لیے بھی اہم نتائج کا حامل ہے۔ آئیے ہم کسی کی زندگی کے کسی بھی حصے پر غور کریں۔ اس سے ہماری بحث پر کیا اثر پڑے گا؟ کیا نیکی اور بدی کے ہمارے معیار بدل جائیں گے؟

واضح طور پر اب معاملہ مختلف ہے۔ یہ زیادہ پیچیدہ معاملہ ہے۔ ہمیں ان نتائج کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ ہمیں اس کے تجربے پر محض تجربے کی حیثیت سے غور نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس کی زندگی کے ایک حصے کی حیثیت سے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کی صورت حال کے امکانی عوامل کی حیثیت سے بھی غور کرنا چاہیے۔ اگر ہم اس تجربے کو پسند کریں تو اسے نہ صرف زندگی سے بھرپور اور کشش سے آزاد ہونا چاہیے بلکہ اس میں یہ قوت بھی ہو کہ ہمیں اس کے اپنے تجربے اور ساتھ دوسرے لوگوں کے دوسرے تجربوں سے بھی ہمتدار کر دے اور یہ دوسرے تجربے بھی زندگی سے بھرپور اور کشش سے آزاد ہوں اور اکثر حقیقت میں اسے زندگی سے کم بھرپور اور زیادہ محدود، جتنا کہ وہ ہو سکتا ہے، ہونا چاہیے تاکہ یہ نتائج حاصل ہو سکیں۔ ایک عارضی انفرادی نیکی کو بعد میں آنے والی عام نیکی کے سامنے قربان کرنا ہوگا۔ تصادم اکثر اس لیے ضروری ہوتا ہے کہ تاکہ وہ بعد میں سر نہ اٹھائیں۔ تصادم محرکات کی باہمی ہم آہنگی میں کچھ وقت لگ سکتا ہے اور ایک سخت کشش ہی وہ راستہ ہے جس سے وہ آئندہ پر امن طریقے پر تعاون کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

مگر یہ سب پیچیدگیاں اور اختلاف ہمارے اس نتیجے کے راستے میں حائل نہیں ہوتے جس پر ہم ایک عام سی مثال کے ذریعے پہنچے ہیں۔ ایک اچھا تجربہ، جن معنی میں ہم نے وضاحت کی ہے، ہمیشہ زندگی سے بھرپور ہوتا ہے۔ یا نتیجے کے طور پر زندگی سے بھرپور تجربوں کی طرف لے جاتا ہے۔ خراب تجربہ وہ ہے جو خود کو برباد کر دیتا ہے یا پریشان کرنے والا تصادم پیدا کرتا ہے۔ یہاں تک بحث صحیح اور منظم ہے اور اب ہم اسی بحث کی روشنی میں 'شاعر' کے بارے میں غور کر سکتے ہیں۔

چوتھا باب: زندگی کی بالادستی

شاعروں کی اہم ترین صفت الفاظ پر ان کی حیرت انگیز قدرت ہے۔ یہ محض ذخیرہ الفاظ

یا لغت کا معاملہ نہیں ہے حالانکہ یہ بات معنی خیز ہے کہ شاعر کا ذخیرہ الفاظ ہر گھرین سے زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔ یہ الفاظ کی تعداد کا مسئلہ نہیں ہے جو کسی مصنف کے پاس ہیں بلکہ اصل میں وہ طریقہ ہے جس سے وہ انھیں استعمال کرتا ہے اور جو اسے شاعر کی حیثیت سے ایک مقام عطا کرتا ہے۔ اصل چیز جو اہم ہے یہ ہے کہ الفاظ شاعر کو اور شاعر الفاظ کو کیسے بدلنے اور متاثر کرتے ہیں، ان کے الگ الگ اثرات ذہن میں کیسے ملتے ہیں، اور وہ پورے تجربے میں کس طرح صحیح بیٹھتے ہیں؟ عام طور پر شاعر کو شعور نہیں ہوتا کہ کس وجہ سے دوسرے الفاظ نہیں بلکہ صرف یہی الفاظ موجود مقصد کے لیے موزوں ترین ہیں۔ وہ الفاظ، اس کی شعوری قدرت کے بغیر، اپنی جگہ لے لیتے ہیں اور صحت اور ناگزیر ہونے کا احساس ہی اس یقین کی واحد شعوری بنیاد ہوتی ہے کہ اس نے انھیں ٹھیک طریقے سے ترتیب دے دیا ہے۔ عام طور پر اس سے یہ پوچھنا بیکار ہوگا کہ اس نے یہ خاص بحر و وزن یا خاص صفت و بندش کیوں استعمال کی ہے؟ وہ اس استعمال کے وجوہ بیان کر سکتا ہے لیکن وہ صرف دھجس عقلی دلیلیں ہوں گی جن کا اصل معاملے سے کوئی تعلق نہ ہوگا۔ کیونکہ بحر و وزن یا صفت و بندش کا انتخاب عقلی معاملہ نہیں تھا (حالانکہ وہ عقلی جواز کا اہل ہو سکتا ہے) بلکہ ایک جلی محرک کی وجہ سے تھا جو خود کو جمانے کی کوشش کر رہا تھا یا اپنے ساتھیوں کے ساتھ خود کو ترتیب دینا چاہتا تھا۔

یہ سمجھ لینا بہت ضروری ہے کہ الفاظ کے استعمال کے پیچھے کتنے گہرے مقاصد کام کرتے ہیں۔ دوسرے شاعروں کا کوئی مطالعہ، جو پر جوش اور براہین کرنے والا مطالعہ نہ ہو، اس کی کوئی مدد نہیں کر سکتا۔ وہ دوسرے شاعروں سے بہت کچھ سیکھ سکتا ہے لیکن صرف اس وقت جب وہ گہرے طور پر ان شاعروں کے اثر میں آ سکے۔ صرف ان کے طرز ادا کے سطحی مطالعے سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ وہ مقاصد، جو کسی نظم کو وجود بخشتے ہیں، ذہن کی گہرائیوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ شاعر کا طرز براہ راست اس طریقے کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے اس کی دلچسپیوں کی تنظیم ہوتی ہے۔ زبان کو ترتیب دینے کی حیرت انگیز صلاحیت اس کے تجربے کو ترتیب دینے کی زیادہ حیرت انگیز صلاحیت ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔

یہ وضاحت ہے اس بات کی کہ شاعری، استاد کی، کتب بینی، دست کاری اور کرب یا جنم سے نہیں لکھی جاسکتی۔ سطحی نظر میں محض ایک عالم کی تصنیف۔ جو قدیم شاعری میں غرق ہو، اور ان قدیم شعراء کے برابر ہونے کا گہرا جذبہ رکھتا ہو اور خود کو شاعروں کی صف میں گننا کرنے کا

جواب دینے کے لیے ہمیں ان تبدیلیوں کا خاکہ پیش کرنا ہوگا جو حال ہی میں ہمارے تصور کائنات پر ابھری ہیں اور از سر نو غور کرنا ہوگا کہ وہ کون سے نئے تقاضے ہیں جن کا ہم شاعری سے مطالبہ کر سکتے ہیں؟

پانچواں باب: نیچر کا بے اثر ہونا

شاعر ہمیں یا ہم شاعر کو کمزور و بے اثر کر دیتے ہیں اگر انہیں پڑھنے کے بعد ہم خود کو بدلا ہوا محسوس نہ کریں۔ نہ صرف وقتی طور پر بدلا ہوا، جیسے کھانا کھانے یا سونے سے ہم دوبارہ کام کرنے کے لیے تازہ دم ہو جاتے ہیں بلکہ ہمارے امکانات کی مستقل تبدیلی، جو متاثر ہونے والے افراد کی حیثیت سے، ہم میں زبردست ہجانات کے مجمع میں اچھی یا بری ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ زندہ شاعروں میں سے کتنے ایسے ہیں جن میں یہ گہری تبدیلی پیدا کرنے کی طاقت ہے؟ ایسے میں ہمیں نوجوان قارئین کے جوش و خروش کو بالائے طاق رکھ دینا چاہیے۔ بیشتر لوگوں کی زندگی میں ایک وقت آتا ہے جب مسٹر میس فیلڈ، مسٹر کینگ، مسٹر ڈرک وائر، یا مسٹر نواس (Noyes) یا مسٹر کینیڈی جیسے شاعر بیدار ہوتے ہوئے ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ ذہن شاعری سے متعارف ہو رہا ہوتا ہے۔ اسی قسم کے سینکڑوں دوسرے شاعر بھی اس مقصد کو کما حقہ پورا کرتے ہیں، ہمیں تو یہاں ایسے تجربہ کار اور پختہ ذہن قاری سے سروکار ہے، جو ماضی کی شاعری سے بڑی حد تک آشنا ہے۔

معاصر شاعری، جو اس قاری (تجربہ کار و پختہ ذہن) کی نظر اور رویے کو بدل دے، ایسی ہونی چاہیے جو سوائے ہمارے اپنے دور کے کسی اور دور میں نہ لکھی جاسکے۔ اس نے جزوی طور پر معاصر صورت حال کی کوکھ سے جنم لیا ہوگا۔ وہ یقیناً ان تقاضوں، محرکات اور رویوں کے مطابق ہوگی جو اس طرح پر ماضی کے شاعروں کے سامنے نہیں آئے تھے اور تنقید کو بھی معاصر صورت حال کا خیال رکھنا چاہیے۔ انسان کے بارے میں، نیچر کے بارے میں اور کائنات کے بارے میں ہمارے رویے ہر نسل کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور حالیہ زمانے میں یہ رویے بڑی شدت سے تبدیل ہوئے ہیں۔ جدید شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتے ہوئے ہم ان تبدیلیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری ساکت نہیں رہ سکتے۔ ان لوگوں کے لیے جو سمجھتے ہیں کہ شاعر کیا ہے یہ بات واضح ہے۔ تمام ادبی تاریخ بھی اس بات کا ثبوت ہم پہنچاتی ہے۔

اسے شوق بھی ہو۔ اکثر غیر معمولی طور پر شاعری کی طرح معلوم ہوگی۔ اس کے الفاظ فراست و نزاکت سے مرتب و منظم نظر آئیں گے۔ اس کی تراکیب موزوں معلوم ہوں گی۔ اس کے 'گریڈ' پر زور اور اس کی سادگی کا مل معلوم ہوگی۔ ہر چنی معیار پر وہ پورا اثر تا نظر آئے گا لیکن جب تک شاعری، الفاظ کی ترتیب، شاعری کی تکنیک کے علم اور کچھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش سے نہیں، بلکہ 'تجربے' کو بہترین طریقے پر ترتیب دینے کے عمل سے پیدا نہ ہوگی، اس کی تصنیف کا گہرا مطالعہ اس امر کی چٹلی کھائے گا۔ خصوصیت کے ساتھ اس کا وزن، اس کا راگ ہی اس کی پول کھول دے گا۔ کیونکہ وزن رکنوں کے ساتھ کرب بازی کا معاملہ نہیں ہے بلکہ براہ راست شخصیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسے نقطوں سے، جن سے یہ تعلق رکھتا ہے، الگ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری میں اثر انگیز وزن صرف سچے اور حقیقی معنی میں مرتعش محرکات سے پیدا ہوتا ہے اور یہی دلچسپیوں کی ترتیب کا 'صحیح معنی' میں آئینہ دار ہے۔

دوسرے نقطوں میں شاعری کی نقل نہیں کی جاسکتی۔ شاعری کا ڈھونگ اس طرح ہرگز نہیں رچایا جاسکتا کہ وہ شاعری کے ہر معیار کو رد کر دے۔ بد قسمتی سے یہ صحیح ہے کہ یہ امتحان بہت دشوار ہے اور بعض اوقات یہ معلوم کرنا بھی مشکل ہوتا ہے کہ یہ امتحان لیا بھی گیا ہے یا نہیں۔ کیونکہ امتحان یہ ہے کہ — صرف کچھ شاعری ہی قاری کو، جو شاعری کا صحیح طریقے سے مطالعہ کرتا ہے، متاثر کرے گی اور یہ اثر انگیزی اسی طرح جذبات سے پر اعلیٰ اور پرسکون ہوگی جس طرح شاعر کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعر، جو زبان کا آقا اس لیے ہوتا ہے کیونکہ وہ خود تجربے کا بھی آقا ہے۔ لیکن لا پرواہی اور سطحی طریقے سے شاعری کا پڑھنا آسان کام ہے اور اس سے کچھ ایسا اثر لینا بھی، جو صحیح معنی میں اس سے تعلق نہیں رکھتا، آسان ہے۔ شاعری کو لا پرواہی سے پڑھنے والے، جو کچھ نظم میں ہے، اسے کم کر دیتے ہیں اور کچھ ذہنی کیفیات میں، مثال کے طور پر حالت نشہ میں، امتحان نہ تک بندی بھی عظیم معلوم ہوگی۔ ایسے میں جو کچھ اثر ہوا وہ تک بندی کا نہیں بلکہ نشہ کا تھا۔

ان خیالات کی روشنی میں اب ہم اس سوال سے، کہ نفسیات کا ابھرتا ہوا علم شاعری کے بارے میں کیا کہتا ہے، — ان متعلقہ سوالات کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ — کس طرح سائنس، عام طور پر اور دنیا کے بارے میں ہماری نئی نظر، جو اس سے پیدا ہوئی ہے، شاعری پر اثر انداز ہو رہی ہے اور کس حد تک سائنس ماضی کی شاعری کو نکال سال باہر کر دے گی؟ ان سوالوں کا

یہ بات کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں ہوگی کہ جدید دور کے ذہنی انقلابات کی فہرست پیش کی جائے اور پھر دیکھا جائے کہ شاعری پر ان (ذہنی انقلابات) کا کیا اثر ہوا ہے؟ خیالات کی تبدیلی سے ہمارے رویوں پر اسے وسیعہ اثرات مرتب ہوئے ہیں کہ ان کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ جن چیزوں پر ہمیں غور کرنا ہے وہ انسان کے مروجہ خیالات نہیں ہیں بلکہ ان کے رویے ہیں یعنی دنیا کا ایک حصہ ہونے کی حیثیت سے انسان اس کے یا اس کے بارے میں کیا محسوس کرتا ہے؟ اس کے مختلف پہلو انسان کے لیے کیا اضافی اہمیت رکھتے ہیں؟ وہ کیا ایثار کرنے کے لیے آمادہ ہے اور کس لیے وہ کس چیز پر اعتماد کرتا ہے؟ کس چیز سے ڈرتا ہے؟ اور کس چیز کی خواہش کرتا ہے؟ ان چیزوں کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں شاعروں کے پاس جانا چاہیے۔ اگر وہ کمزور رہے اثر اور تا کام نہیں ہیں تو یہ سب چیزیں ہمیں ان کے ہاں نظر آئیں گی۔

وہ یہ سب چیزیں انھیں دکھائیں گے ضرور لیکن صاف صاف بیان نہیں کریں گے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں کا اس طرح اظہار نہیں کرے گی جس طرح علم الاجسام (Anatomy) کی کتاب جسم کے ڈھانچے اور بناوٹ کی تشریح کرتی ہے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں سے پیدا ہوگی اور ان رویوں کو وہ موزوں قاری کے اندر بھی پیدا کرے گی۔ لیکن عام طور پر وہ کسی رویے کا اظہار نہیں کرے گی۔ کبھی کبھار نظم میں نفسیاتی موضوعات بھی راہ پاتے ہیں لیکن ان سے ہمیں دھوکا نہیں کھانا چاہیے، زیادہ تر رویے، جن سے شاعری سروکار رکھتی ہے، ناقابل بیان ہوتے ہیں۔ کیونکہ علم نفسیات ابھی ابتدائی حالت میں ہے۔ اور زیادہ تر نظمیں ان رویوں کے بارے میں صرف اشارے ہی کرتی ہیں۔ نظم یعنی وہ حقیقی تجربہ جو موزوں قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور جو دنیا کے بارے میں اس کے رد عمل کو قابو میں رکھتا ہے اور اس کے محرکات کی تنظیم کرتا ہے، ہمارے لیے بہترین ثبوت ہے کہ دوسرے لوگ اشیاء کے بارے میں کیا محسوس کرتے ہیں اور ہم، اگر سنجیدہ ہیں تو ایک تو یہ بات دریافت کرنے کے لیے اسے پڑھتے ہیں کہ دوسروں کو زندگی کیسی لگتی ہے اور دوسرے یہ معلوم کرنے کے لیے کہ کہاں تک اس کے رویے ہمارے لیے موزوں ہیں، کیونکہ ہم بھی اسی قسم کی مہم میں (اپنے طور پر) مصروف ہیں۔

حالانکہ — علم نفسیات کے ترقی یافتہ نہ ہونے کی وجہ سے — ہم رویوں کو ان الفاظ میں بیان نہیں کر سکتے جنہیں ان دوسرے لوگوں پر منطبق نہ کیا جاسکے، جو ہمارے زیر غور نہیں ہیں، اور حالانکہ ہم کسی شاعر کے رویوں کا، عام ذہنی پس منظر سے، استخراج نہیں کر سکتے تاہم اس کی

شاعری پڑھنے کے بعد جب اس کا تجربہ ہمارا اپنا تجربہ بن جاتا ہے تو ہم اس بات پر غور کر سکتے ہیں کہ کیوں یہ رویے، کچھ طریقوں سے، ان سے مختلف ہیں جو سو یا ہزار برس پہلے کی شاعری میں ملتے ہیں۔ ایسا کرنے سے ہمیں ان رویوں کی طرف اشارہ کرنے کے ذرائع مل جاتے ہیں، جو ان لوگوں کے لیے مفید ہوتے ہیں جو فطرتاً شاعری پڑھنے کے اہل نہیں ہیں (اور جن کی تعداد بڑھ رہی ہے) اور ان کشمکش کا تعلیم کے لیے بھی، جو جدید شاعری کی طرف توجہ نہیں دیتے، کیونکہ انھیں، "ہمیں معلوم کہ اس کا کیا کریں۔"

تو پھر اس ذہنی پس منظر اور تصور کائنات کا کیا ہوا اور آخر کن طریقوں سے تبدیلیوں نے ہمارے رویوں کی تنظیم نو کی ہے؟

مرکزی اور بنیادی تبدیلی کو نیچر کو بے اثر کرنے کا نام دیا جاسکتا ہے یعنی کائنات کے 'جادوئی نظریے' (Magical Views) سے 'سائنسی نظریے' کی طرف تبدیلی۔ یہ تبدیلی خود اتنی بڑی ہے جتنی شاید وہ تاریخی تبدیلی تھی جس نے انسان کے تصور کائنات میں وہ بڑی تبدیلی پیدا کی تھی کہ اس کے ذریعے سے وہ جادوئی تصور کائنات تک پہنچا تھا۔ جادوئی نظریے سے میری مراد یہ ہے کہ انسان روحوں اور ایسی قوتوں پر ایمان رکھتا تھا کہ واقعات عالم جن کے قبضہ قدرت میں ہوتے ہیں اور جن کو کسی حد تک مخصوص رسوم و عبادت کے ذریعے انسان اپنے قبضے میں لا سکتا تھا۔ الہام اور اس سے متعلق رسوم میں عقیدہ اسی نظریے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ نظریہ گزشتہ تین سو سال سے آہستہ آہستہ زوال پذیر ہو رہا ہے لیکن گزشتہ ساٹھ سال میں اس نظریے کو جتنی طور پر رد کر دیا گیا ہے۔ اس نظریے کے نشانات و باقیات الصالحات آج بھی روزمرہ کے امور میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں لیکن اب یہ وہ تصور کائنات نہیں رہا جسے ایک باشعور دانا انسان آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ اس بات کے کچھ شواہد موجود ہیں کہ شاعری اور دوسرے فنون نے اس جادوئی نظریے کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اب اس امر کا امکان ہے، جس پر ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے، کہ شاعری بھی اسی نظریے کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائے۔

جادوئی نظریے کے زوال کے اسباب عام طور پر معلوم ہیں۔ یہ انسان کے علم اور نیچر پر قابو پانے (مثلاً زراعت کی دریافت) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوا۔ یہ انسان کے علم کی وسعت اور نیچر پر زیادہ سے زیادہ قابو پانے کے ساتھ زوال پذیر ہوا۔ اس کے سارے دور حکومت میں (تقریباً دس ہزار سال؟) اس کے استحکام کی وجہ یہ تھی کہ اس میں انسان کے جذباتی تقاضوں کو

آسودہ کرنے کی ملاحیت تھی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ انسانی رویے ہمیشہ سماجی گردہ کے درمیان نشوونما پاتے ہیں۔ یہ وہ چیزیں ہیں جنہیں انسان محسوس کرتا ہے اور جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ اس کے طرز عمل کا مخرج ہوتے ہیں اور ان کا میدان عمل محدود ہوتا ہے۔ پس جادوئی نظریہ۔ جو انسان کے سب سے زیادہ گہرے اور سب سے زیادہ اہم معاملات ہیں نیچر کی تادیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بہت جلد، ہر دوسرے نظریے سے کہیں زیادہ، انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ و مطمئن کرنے لگا۔ جادوئی نظریے کی کشش کا انحصار اس بات پر بہت کم تھا کہ اس نے نیچر کو انسان کے قبضہ قدرت میں دے دیا ہے۔ یہ کام واقعتاً اس نے بہت کم کیا۔ گالٹن پہلا شخص تھا جس نے دعا و عبادت کی اثر پذیری کو تجربے کے ذریعے جانچا اور گالٹن کے نتائج اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ دعا کے ذریعے نیچر انسان کے قبضہ قدرت میں نہیں آتی۔ جس بات نے جادوئی نظریے کو اہمیت دی وہ دراصل وہ سہولت، کفالت اور موزونیت تھی جس سے وہ اس کائنات سے جو اس میں نظر آتی تھی، جذباتی طور پر عمدہ برا ہو سکتا تھا اور جو انسان کی محبت و نفرت، اس کا خوف و امید اور اس کی ناامیدی کے لیے میدان فراہم کرتی تھی۔ اس نے زندگی کو ایک طفل، ایک تجزی اور ایک ترحیب عطا کی جو کسی اور ذریعے سے آسانی سے نہیں مل سکتی تھی۔

اس کے بجائے ہمارے پاس ریاضی دان کی کائنات ہے جو زیادہ وسیع اور زیادہ عام یکسانیتوں کو تلاش کرنے کا میدان ہے۔ ایک ایسا میدان جہاں ذہنی تحقیق، پہلی دفعہ اور وہ بھی لامحدود پیمانے پر، موجود ہے اور ساتھ ساتھ ناامیدیاں اور جذباتی گرمی بھی، جو تلاش و جستجو اور تحقیق و دریافت سے پیدا ہوتی ہے، بے انتہا ہیں۔ اس طرح بہت سے لوگ جو زمانہ ماضی میں شاعر ہوتے ہیں آج 'علم حیات' کیسے کی تجربہ گاہوں میں نظر آتے ہیں۔ یہ وہ حقیقت ہے جس سے، اگر ہم ضرورت محسوس کریں، تو شاعری کے موجودہ افلاس کو ثابت کرنے میں مدد مل سکتے ہیں۔ لیکن ان بیجا بات اور انتہائی کیفیات کے علاوہ سائنسی تصور کائنات کو انسانی جذبات سے کیا سروکار ہے؟ ایک دیوتا، جو بالا راہہ یا بالا ارادہ نظریے اضافیت کے ماتحت ہو، جذباتی اثر نہیں رکھتا۔ اس لیے مفاہمت کی یہ صورت ناکام ہو جاتی ہے۔ ویلز، پروفیسر ایگزیکٹو راڈرلڈ مارگن نے بہت سے دیوتا تخلیق کیے ہیں لیکن انفس! ان کے تخلیق کرنے کے اسباب بہت واضح اور بہت شعوری ہو گئے ہیں۔ وہ صرف ایک ضرورت کو پورا کرتے ہیں لیکن خود ضرورت کو جنم نہیں دیتے۔ وہ اس کام کو انجام نہیں دیتے جس کے لیے وہ ایجاد کیے گئے تھے۔

مختصر سائنس نے جو انقلاب پیدا کیا ہے وہ اتنا قوی ہے کہ ان نیم اقدامات سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ اس مرکزی اصول پر اثر انداز ہوتا ہے جس سے ماضی میں ذہن انسانی کی شعوری طور پر تنظیم کی جاتی رہی تھی اور عقیدہ میں کوئی رد و بدل، خواہ وہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو، توازن قائم نہیں کر سکا جب تک خود وہ اصول قائم و باقی ہے۔ اب میں ان خیالات کو پیش کرنے کے اصول مقصد کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

جب سے انسان خود آگاہ اور فکر پسند ہوا ہے اس نے یہ مان لیا ہے کہ اس کے احساسات، اس کے رویے، اور اس کے اطوار علم و آگاہی سے پیدا ہوتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہو یہ یقیناً عقلمندی کی بات ہوگی کہ وہ خود کو اس طرح منظم کرے اور علم و آگاہی کو ایسی بنیاد بنائے، جس پر اس کا احساس، رویہ اور طرز عمل قائم ہو۔ حقیقت میں علم کی کمی کی وجہ سے وہ اب تک خود کو اس طور پر منظم نہ کر سکا لیکن سمجھتا ہمیشہ وہ یہی رہا کہ اس کی تعمیر علم و آگاہی پر ہوئی ہے اور انہی خطوط پر وہ اپنے نظام فکر و عمل کو آگے بڑھاتا رہا۔ وہ علم کی تلاش یہ سمجھتے ہوئے کرتا رہا کہ خود علم براہ راست اس کے وجود کو صحیح معنی میں متعین کرے گا۔ لیکن اگر وہ صرف اتنا جانتا کہ دنیا کس طرح کی ہے تو یہ علم بذات خود اس کی رہنمائی کرتا اور بتاتا کہ اسے کس طرح محسوس کرنا چاہیے، کون سے رویے اختیار کرنے چاہئیں اور کس مقصد کے ساتھ زندگی بسر کرنی چاہیے؟ اس تلاش میں اسے جو کچھ ملا وہ اسے 'علم' سمجھتا رہا اور اس بات سے بے خبر رہا کہ اسے مشکل ہی سے خالص علم کہا جاسکتا تھا۔ اس بات سے بھی بے خبر رہا کہ اس کے احساسات، رویے اور طرز عمل اس کی طبعی اور معاشرتی ضروریات سے پہلے ہی متعین ہو چکے تھے اور وہی زیادہ تر ان چیزوں کا مخرج تھے جن کے بارے میں وہ یہ سمجھتا تھا کہ وہ جانتا ہے۔

اچانک، اور اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا، کہ صحیح علم اسے بڑے پیمانے پر حاصل ہونے لگا۔ یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا رہا اور پھر ایک جگہ ٹھہر گیا۔ اب اسے اس حقیقت کا مقابلہ کرنا پڑا کہ فرضی علم کی وہ عمارت، جس پر اس نے اپنے رویوں کو قائم کیا تھا، اب زیادہ دیر قائم نہیں رہے گی اور ساتھ ہی ساتھ اسے اس بات کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ خالص علم اس کے مقاصد سے میل نہیں کھاتا اور یہ کہ اس کا ان چیزوں سے۔ کہ اسے کیا محسوس کرنا چاہیے اور اسے کون سا عمل اختیار کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ کوئی تعلق نہیں ہے۔

کیونکہ سائنس، جو منظم طریقے پر اشیاء کی طرف اشارہ کرنے کا سب سے وسیع ذریعہ

ہے، ہمیں اشیاء کی ماہیت کے بارے میں نہ قطعیت کے ساتھ بتائی ہے اور نہ بتا سکتی ہے۔ وہ 'ہیئت' کے بارے میں کبھی کسی سوال کا جواب نہیں دے سکتی: فلاں چیز کیا ہے، وہ صرف یہ بتا سکتی ہے کہ فلاں چیز کیسے کام کرتی ہے۔ سائنس اس سے زیادہ کچھ نہیں بتاتی اور نہ اس سے زیادہ کچھ بتایا جاسکتا ہے قدیم زمانے کے وہ پریشان کن اشکال، جو 'کیا' اور 'کیوں' سے شروع ہوتے ہیں، غور سے دیکھنے پر وہ سرے سے سوالات ہی معلوم نہیں ہوتے بلکہ جذباتی تسکین کی التجا معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے ہماری خواہش علم کا نہیں بلکہ حتمی ضمانت کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ بات صاف ہو جاتی ہے جب ہم سوالات، التماس، علم اور خواہش کے سلسلے میں 'کیسے' کے سوال کو اٹھاتے ہیں۔ سائنس ہمیں کائنات میں انسان کے مقام اور اس کے امکانات کے بارے میں بتا سکتی ہے۔ وہ بتا سکتی ہے کہ یہ مقام غیر مستقل اور پرخطر ہے اور امکانات بہم اور مشکوک ہیں۔ یہ ہمارے امکانات کو بہت وسیع کر سکتی ہے اگر ہم اس کا عقائد استعمال کریں۔ مگر سائنس ہمیں یہ نہیں بتا سکتی کہ ہم کیا ہیں اور یہ دنیا کیا ہے؟ اس لیے نہیں کہ یہ کسی طرح بھی لائیکل سوالات ہیں بلکہ اس لیے کہ یہ سرے سے سوالات ہی نہیں ہیں۔ اگر سائنس ان کا ذب سوالات کا جواب نہیں دے سکتی تو فلسفہ و مذہب بھی ان کا جواب دینے سے قاصر ہیں۔ اس طرح وہ تمام مختلف النوع جوابات، جو صدیوں سے عقل و دانش کی کنجی سمجھے جاتے رہے ہیں، اب ایک ساتھ ہوا میں تحلیل ہو رہے ہیں۔

نتیجہ ایک حیاتاتی بحران ہے جو بغیر الجھن، پریشانی و تکلیف کے حل نہ ہوگا۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جسے ہم شاید کچھ سوچ کر اور کچھ اپنے ذہنوں کی دوسرے انداز پر تنظیم نو کر کے خود ہی حل کر سکتے ہیں۔ اگر ہم اسے خود حل نہیں کریں گے تو اسے فکر کے ذریعے دوسرے ہمارے لیے لمحے کر دیں گے اور جو ہماری پسند کے مطابق نہیں ہوگا۔ جب تک یہ بحران باقی رہے گا ہر فرد اور معاشرے پر اس کا بوجھ اور دباؤ بڑھتی رہے گا۔ یہ بوجھ اور دباؤ ہماری بہت سی جدید مشکلات کی تاویل کا حصہ ہے اور خاص طور پر شاعری کی مشکلات کا۔ یوں میں اپنے موضوع کی طرف واپس آ گیا ہوں۔ دراصل میں اس موضوع سے بہت دور بھی کب گیا تھا؟

۱۔ اس موضوع پر The Language and Thought of the Child مصنفہ J. Piaget مطبوعہ Kegan Paul, 1926 بہت دلچسپ تعریف ہے۔

چھٹا باب: شاعری اور عقائد

شاعر کا کام، جیسا کہ ہم نے دیکھا، تجربے کے جسم کو ترتیب و ربط، اور اس طرح اسے آزادی دینا ہے۔ یہ کام وہ الفاظ کے ذریعے کرتا ہے جو اس کے ڈھانچے کا کام دیتے ہیں۔ جو ایک ساخت اور بناوٹ کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے وہ محرکات، جو تجربے کی تشکیل کرتے ہیں، ایک دوسرے سے مربوط و ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور باہم کام کرتے ہیں۔ وہ ذرائع جن سے الفاظ یہ کام انجام دیتے ہیں بہت سے اور مختلف ہیں۔ ان سے واقف ہونا نفسیات کا کام ہے۔ ہم نے ناول بالا بحث سے اس کام کی ابتدا کر دی ہے اور یہ صرف ابتدا ہی ہے۔ جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ماضی کے زیادہ تر تنقیدی اصول یا تو غلط ہیں یا بے معنی ہیں۔ تھوڑا علم یہاں خطرہ کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہوا کو نمایاں طریقے پر صاف کرتا ہے۔

حتیٰ کہ سرسری طور پر اپنے موجودہ علم کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک نظم میں الفاظ دو خاص طریقوں سے کام کرتے ہیں۔ ایک حس محرک (Sensory Stimuli) کے طور پر اور دوسرے (وسیع ترین معنی میں) علامات (Symbols) کے طور پر۔ ہمیں نظم کے حسی پہلو پر غور کرنے سے یہ کہتے ہوئے اجتناب کرنا چاہیے کہ یہ دوسرے پہلو سے الگ اور آزاد نہیں ہے اور یہ کہ خاص وجہ سے یہ شاعری میں اولین اہمیت رکھتا ہے۔ ہمیں خود کو نظم میں الفاظ کے دوسرے منصب تک محدود کر لینا چاہیے یا ان باتوں کو جو ثانوی حیثیت رکھتی ہیں ترک کرتے ہوئے اس کے منصب کی ایک شکل کو 'کاذب بیان' (Pseudo Statement) کہنے کی اجازت دیجیے۔

وہ لوگ اس بات کو تسلیم کریں گے جو سائنٹفک بیان اور جذباتی بیان میں فرق کرتے ہیں۔ سائنٹفک بیان کی سچائی تجربہ گاہ کی کسوٹی پر پرکھی جاتی ہے اور جذباتی بیان کی 'صدائق' بنیادی طور پر رویے کی قبولیت سے تسلیم کی جاتی ہے لیکن شاعر کا کام سچے بیان دینا نہیں ہے۔ تاہم شاعری ہمیشہ بیانات بلکہ اہم بیانات دینے کا احساس دلاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کچھ ریاضی دان شاعری کو نہیں پڑھ سکتے۔ انھیں یہ نام نہاد اقوال غلط معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ شاعری سے ان کی یہ توقعات اور مطالبے غلط ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر صحیح شاعرانہ راستہ کیا ہے اور یہ راستہ علم ریاضی کے راستے سے کیسے مختلف ہے؟

بظاہر شاعرانہ راستہ ممکن نتائج کے اس دائرہ عمل کو، جس کے اندر یہ 'کاذب بیان' نظر آتا ہے، محدود کر دیتا ہے کیونکہ سائنٹفک راستے کے لیے یہ دائرہ عمل لامحدود ہے۔ ہر نتیجہ قابل توجہ ہے۔ اگر بیان کا کوئی ایک نتیجہ بھی مسلمہ امر سے متصادم ہوتا ہے تو اس کی اہمیت باقی نہیں رہتی لیکن کاذب بیان جب شاعرانہ راستے سے آتا ہے تو اس کا یہ حال نہیں ہوتا۔ مسئلہ یہ ہے کہ یہ پابندی، یہ حد بندی کیسے کام کرتی ہے؟ عام طور پر ایک فرضی کائنات ہوتی ہے، ایک خیالی دنیا ہوتی ہے، نخل ہوتا ہے، مسلمہ من گھڑت، غیر حقیقی (Fiction) باتیں ہوتی ہیں جسے شاعر اور اس کے پڑھنے والے دونوں تسلیم کرتے ہیں۔ ایک 'کاذب بیان' جو فرضی چیزوں کے اس نظام میں صحیح بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر سچا کہلائے گا اور جو اس نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر غلط کہلائے گا۔ 'شاعرانہ صداقت' کو عام 'نظریہ ربط' (Coherence Theories) کے اصولوں پر پرکھنا منطق کے کچھ دبستانوں کے لیے فطری امر ہے لیکن شروع ہی سے یہ غلط راستے پر ہے۔ بہت سے اعتراضات میں سے صرف دو اعتراضات کا یہاں ذکر کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس بات کو جاننے کا ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ بات حقیقت کی کائنات کس موقع پر کیا ہے اور کس قسم کا ربط اس کے اندر ہونا چاہیے؟ یہ مانتے ہوئے کہ اس کو دریافت کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ دراصل منطقی رشتوں کا معاملہ نہیں ہے۔ اقوال کے ایسے نظام کی تلاش جس میں:

”اے گلاب، تو بیمار ہے!“

جگہ پائے اور اگر یہ قول شاعرانہ طریقے پر صحیح ہے تو منطقی رشتے بھی اس کے درمیان موجود ہونے چاہئیں۔ یہ ایک فضول بات ہے۔ اسی سے اس نظریہ کی لغویت ظاہر ہو جاتی ہے۔ آئیے اب ہم آگے چلیں۔ شاعرانہ طریق کار میں متعلقہ نتائج 'منطقیانہ نہیں ہوتے یا منطق میں جزوی طور پر تخفیف کر کے حاصل نہیں کیے جاسکتے۔ کبھی کبھار یا اتفاق کے سوا منطق کا اس میں کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ تو وہ نتائج ہیں جو ہمارے جذباتی نظام کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔ وہ قبولیت جو 'کاذب بیان' کو حاصل ہوتی ہے اس کا تعلق اس اثر سے ہوتا ہے جو وہ ہمارے احساسات اور رویوں پر ڈالتا ہے۔ منطق اگر آتی بھی ہے تو ماتحت بن کر، ہمارے جذباتی رد عمل کی غلام بن کر۔ بہر حال جیسا کہ شعراء اور قارئین مسلسل معلوم کرتے رہتے ہیں اس کی حیثیت ایک سرکش غلام کی سی ہوتی ہے۔ ایک 'کاذب بیان'، 'سچا' سمجھا جائے گا اگر وہ

کچھ رویوں کے لیے مفید ثابت ہو رہا ہے یا رویوں کو باہم ملا رہا ہے جو دوسرے وجوہ کی بنا پر پسندیدہ اور قابل قبول ہے۔ اس قسم کی 'سچائی'، 'سائنٹفک سچائی' سے اس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اس کے لیے اتنا ملتا جلتا لفظ استعمال کرنا بھی افسوس ناک بات ہے لیکن فی الحال اس بے ضابطگی سے بچنا بھی مشکل ہے۔

یہ مختصر تجزیہ اس بنیادی تفاوت و اختلاف کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے جو شاعری کے کاذب بیانات اور سائنسی بیانات کے درمیان نظر آتا ہے۔ ایک کاذب بیان الفاظ کی وہ شکل ہے جس کا جواز اس تاثیر میں ہے جو ہمارے محرکات اور رویوں کی تنظیم یا تو کرتا ہے یا ان کو رہائی دلاتا ہے (ان کی بہتر یا بدتر تنظیم کا خیال رکھنا لازمی ہے) برخلاف اس کے کسی بیان کا جواز خود اس کی سچائی ہے یعنی اس سچائی کا اس امر سے، جس کی طرف وہ اشارہ کر رہا ہے، مطابقت ہونا ضروری ہے۔

سچے اور جھوٹے دونوں قسم کے بیانات، رویوں اور عمل پر مسلسل اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہماری روزمرہ کی عملی زندگی ان سے رہنمائی حاصل کرتی ہے، بحیثیت مجموعی سچے بیانات جھوٹے بیانات سے زیادہ مفید ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم اپنے جذبات اور رویوں کی ترغیب صرف سچے بیانات سے نہ کرتے ہیں اور نہ فی الحال کر سکتے ہیں۔ اور نہ اس بات کا امکان نظر آتا ہے کہ ہم کبھی انھیں ایسا بنا سکیں گے۔ یہ ایک زبردست نیا خطرہ ہے جو تہذیب کو لاحق ہے۔ خدا کے بارے میں، کائنات کے بارے میں، انسانی فطرت کے بارے میں، ذہن کے ذہن سے تعلق کے بارے میں، روح کے بارے میں، اس کی تقدیر اور منزل کے بارے میں لاتعداد 'کاذب بیانات' ایسے ہیں جو ذہن کے نظام میں محور کی حیثیت رکھتے ہیں اور ذہن کی صحت کے لیے ضروری بھی ہیں لیکن مخلص، ایماندار اور بے لاگ ذہنوں کے لیے اب ان پر یقین کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ صدیوں سے ان پر یقین کیا جاتا رہا ہے۔ اب وہ ہمیشہ ہمیش کے لیے غائب ہو گئے ہیں اور جس علم نے انھیں ختم کیا ہے وہ خود اس قسم کا نہیں ہے جس پر اتنے ہی لطیف ذہنی نظام کی بنیاد رکھی جاسکے۔

یہ معاصر صورت حال ہے۔ چونکہ کافی علم حاصل کرنے کی گنجائش نہیں ہے اور چونکہ یہ بھی واضح ہے کہ 'صلی' علم یہاں ہمارا مقصد پورا نہیں کر سکتا، زیادہ سے زیادہ صرف نیچر پر ہمارے کنٹرول کو بڑھا سکتا ہے، اس لیے اس کا علاج یہ ہے کہ 'کاذب بیانات' کو اعتقاد سے الگ کر دیا

کیا گیا۔ اس قسم کی باتوں کو سمجھانے کے لیے میل (Mill) کی 'مطلق' جیسی کوئی چیز نہیں ہے جس زبان میں یہ باتیں بیان کی جاتی ہیں وہ ازکار رزقہ نفسیات اور جذباتی چیچ پکار کا استخراج ہوتی ہے۔

جذباتی باتوں کو غیر معمولی اہمیت دینے کی پرانی اور جہی بھائی عادت (خواہ وہ سیدھے سادھے، ڈھیلے ڈھالے کا ڈب بیانات ہوں یا بڑے کھلے ہوں جن کو استعارہ و تمثیل بیان کیا جائے) اور وہ قبولیت جو ہم مسلمہ امور کو دیتے ہیں بہت سے لوگوں کے (ان کے) رد عمل کو کمزور کر دیتی ہے۔ کچھ سائنس دان، جو بچپن ہی سے تجربہ گاہ میں رہے ہیں اس عادت سے آزاد ہیں لیکن عام طور پر انھیں شاعری سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زیادہ تر لوگوں کے لیے منہج کے بے اثر ہو جانے کا احساس۔ اس عادت کے ذریعے۔ شاعری سے طبعی گہی اختیار کرنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ وہ اپنے رد عمل کو اعتقاد پر قائم کرنے کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں، خواہ یہ اعتقاد کتنا ہی بہم کیوں نہ ہو، کہ جب یہ سایہ دار سہارے ہٹ جاتے ہیں تو ان میں رد عمل کی صلاحیت ہی باقی نہیں رہتی۔ بہت سی چیزوں کے بارے میں ان کے ردیوں کو ماضی میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور ان کی بے حد حوصلہ افزائی کی گئی ہے اور جب تصور کائنات سہارا نہیں دیتا تو عمارت گر پڑتی ہے۔ فطری جذباتی رد عمل کے سارے راستوں پر ہم آج پھولوں کی ایک ایسی کیاری کی طرح ہیں، جس کے ڈھل توڑ دیے گئے ہیں۔ منہج کے بے اثر ہو جانے کا احساس ابھی اپنے ابتدائی مدارج میں ہے۔ مستقبل میں عشقیہ شاعری کا کیا حشر ہوگا؟ اس پر ان معلومات کی روشنی میں غور کیجیے جو نفسیاتی تحلیل نے انسانی فطرت کے بارے میں پیش کیے ہیں۔

احساس محرومی، بے یقینی، آرزوؤں کی شکست، سہی رائیگاں، آب حیات کی خشکی، جس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں، یہ سب شعور میں ہماری زندگی کی ضروری تنظیم نو کی نشانیاں ہیں۔ ہمارے رویے اور محرکات خود اپنے پیروں پر کھڑے ہونے پر مجبور ہیں۔ وہ سب اپنے حیاتیاتی جواز کی طرف واپس لوٹ رہے ہیں اور ایک بار پھر خود کفالتی کی طرف جارہے ہیں اور صرف وہ محرکات ضرور پکڑ رہے ہیں جو عام طور پر اتنے بھونڈے ہیں کہ زیادہ مہذب افراد کے لیے وہ کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ ایسے لوگ محض گرمی، غذا، جنگ، شراب اور جنس پر زندہ نہیں رہ سکتے۔ وہ لوگ جو تبدیلی سے متاثر نہیں ہیں وہ جذباتی طور پر جانوروں سے کم نہیں ہیں جیسا کہ ہم اس مضمون

جائے اور پھر بھی انھیں، اسی آزاد حالت میں، خاص آلات کے طور پر، باقی رکھا جائے جن کی مدد سے ہم ایک دوسرے کے ساتھ اور پھر دنیا کے ساتھ اپنے رویوں کی ترتیب و تہذیب کریں۔ یہ کوئی ایسا ناقابل عمل علاج نہیں ہے کیونکہ شاعری سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے رویوں میں سے سب سے اہم رویے بھی 'اعتقاد' کے بغیر بیدار کیے جاسکتے ہیں اور قائم رکھے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ٹریڈی کے 'سنگ لیٹر' پڑھنے کے لیے ہمیں کسی قسم کے اعتقادات کی ضرورت نہیں پڑتی۔ کاذب بیانات، جن سے ہم کسی اعتقاد کو وابستہ نہیں کرتے، اور وہ صحیح بیانات، جو سائنس پیش کرتی ہے، ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہو سکتے۔ تصادم کا خطرہ صرف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم غلط مسلط اعتقادات شاعری میں داخل کرتے ہیں۔ ایسا کرنا اس نقطہ نظر سے شاعری کی توہین ہے۔

تاہم تنقید کی ایک شاخ، جو زمانہ ماقبل تاریخ سے آج تک بہترین ذہنوں کو کھینچتی رہی ہے، یہ ہے کہ لوگوں کو اس بات کو تسلیم کرنے کی ترغیب دی جائے کہ شاعری اور سائنس کا منصب ایک ہے یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی اعلیٰ و ارفع شکل ہیں یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے سے متصادم ہیں اور ہمیں ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کر لینا چاہیے۔

اس نوع کی مسلسل کوشش کی اصل کیا ہے اس پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ اس کی اصل وہی ہے جس سے جادوئی نظریہ پیدا ہوا۔ اگر ہم 'کاذب بیان' کو اسی طرح پورے طور پر قبول کر لیں جس کا حق صرف مستند سائنٹفک بیان کو پہنچتا ہے اور اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو وہ محرکات اور رویے جن (کی مدد) سے ہم اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہیں، واضح طور پر استحکام اور قوت حاصل کر لیتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ اگر ہم شاعری پر عقیدہ رکھیں تو دنیا بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ پہلے ایسا نسبتاً آسان تھا اور اب یہ عادت اچھی طرح جم گئی ہے۔ سائنس کی وسعت ترقی اور منہج کے بے اثر ہونے کے ساتھ ہی یہ بات مشکل اور خطرناک ہو گئی ہے۔ تاہم یہ اب بھی دگش ہے۔ یہ عمل نشہ کرنے کی عادت سے بہت مشابہ ہے۔ اسی لیے نقادوں کی وہ کوششیں سامنے آتی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ ان خطوط پر بہت سی پناہیں تراشی گئی ہیں جو شاعرانہ صداقت کو تمثیلی اور علامتی قرار دیتی ہیں یا اسے عقل کی نہیں بلکہ جہلت کی صداقت کا نام دیتی ہیں یا عقل سے پیدا ہونے والی سچائی کی اعلیٰ و ارفع شکل بتاتی ہیں۔ شاعری کو سائنس کی لٹی یا مصلع کہنے کی کوشش عام ہے۔ ان سب کے خلاف ایک بات کہی جاسکتی ہے۔ ان باتوں کو کبھی تفصیل سے بیان نہیں

کے اختتام پر دیکھیں گے کہ شاید کوئی قائل ذکر شاعر قدیم ذہنیت کی طرف رجوع کرنے میں تسکین حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

یہ ضروری ہے کہ بیماری کی صحیح تشخیص ہو۔ عام طور پر سائنس کی نام نہاد مادیت کو الزام دیا جاتا ہے۔ یہ غلطی ایک حد تک بھونڈی ہے، لیکن فکر کی وجہ سے ہے لیکن خاص طور پر جادوئی نظریے کی یادگاروں میں سے ایک ہے۔ کیونکہ اگر کائنات کو پورے طور پر روحانی سمجھا جائے (اس ادعا کے کچھ بھی معنی ہوں۔ اس قسم کے سب دعوے لغو ہیں) تو یہ بات اسے انسانی رویوں کے مطابق نہیں بنادیتی۔ یہ نہیں کہ کائنات کن چیزوں سے مرکب ہے بلکہ یہ کہ وہ کیسے کام کرتی ہے۔ وہ کون سا قانون ہے جس کی پابندی کرتی ہے۔ یہ چیزیں ہیں جو علم کو ہمارے جذبات ابھارنے سے قاصر کر دیتی ہیں اور پھر بذات خود علم کی نوعیت بھی اسے ناکافی بنا دیتی ہے۔ پھر اشیاء سے تعلق کا اظہار، جو ہم کرتے ہیں، وہ بڑا سلی اور دور کا ہوتا ہے اور ہماری مدد نہیں کرتا۔ ہم اس رشتے کے بارے میں بہت زیادہ جاننے کا بھی آغاز کر رہے ہیں جو ذہن کو علم کے مقصد و منشا کے ساتھ ملاتا ہے یعنی کامل علم کے اس پرانے خواب کے لیے جو کامل زندگی کی ضمانت دے گا جسے کبھی خالص علم سمجھا جاتا تھا وہ اب امید و آرزو، خوف و حیرت سے مملو ہو گیا ہے اور ان مداخلت کرنے والے عناصر ہی نے اسے ہماری زندگی کو سہارا دینے کی قوت عطا کی۔ علم میں، واقعات کے بارے میں 'کیسے؟' کا سوال اٹھا کر ہی ہمیں ایسے اشارے مل سکتے ہیں جن سے ہم حالات سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں اور غلطیوں سے بچ سکتے ہیں۔ لیکن ہم اس سے ایک پست قسم کی زندگی کے جواز کے سوا کچھ نہیں پاسکتے۔

کسی رویے کا جواز یا عدم جواز اس کے مقصد و منشا میں نہیں ہوتا بلکہ بذات خود اسی میں ہوتا ہے ساری شخصیت کے تعلق سے اس کی کارآمدگی اور فائدہ مندی میں ہوتا ہے اس بات پر مبنی ہوتا ہے کہ رویوں کے سارے نظام میں جسے شخصیت کہا جاتا ہے، اس رویے کا کیا مقام ہے؟ یہ بات کسی مہذب فرد کے لطیف اور مرکب رویوں کے بارے میں بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی ایک بچے کے سیدھے سادے رویوں کے بارے میں۔

مختصراً یہ کہ تجربہ خود اپنا جواز ہے اور اس حقیقت کو بہر صورت قبول کرنا ہوگا۔ حالانکہ بعض اوقات (مثال کے طور پر ایک عاشق کے لیے) اس بات کو قبول کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ایک دلفریب اس حقیقت کو قبول کر لیا جائے، تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ نئی نوع انسان اور دنیا کے تمام

پہلوؤں کی طرف وہ تمام رویے، جو انسان کے لیے کارآمد ہوں، پہلے ہی کی طرح زعمور ہیں گئے اور ہمیشہ کی طرح وقیع سمجھے جائیں گے۔ اس بات کو تسلیم کرنے میں جو پس و پیش ہوتا ہے اس کی وجہ بری عادت کی وہ قوت ہے جس کو ہم اوپر بیان کر چکے ہیں۔ لیکن ان رویوں میں سے بہت سوں کو، جو ہمیشہ کی طرح وقیع ہیں اور جو اب آزاد ہو رہے ہیں، برقرار رکھنا مشکل ہو رہا ہے کیونکہ ہم ابھی بھی ان کی بنیاد اعتقاد پر رکھنے کے خواہش مند ہیں۔

(ساتویں باب میں رچرڈس نے اس نقطہ نظر کا اطلاق جدید انگریزی شاعری پر کیا ہے)



(ارسطو سے ایلینٹ تک: ڈاکٹر جمیل چاٹلی، اشاعت: جون 1977ء، ناشر: ایچ کیشل پبلشنگ ہاؤس، راولی)

آئی۔ اے۔ رچرڈز

بیسویں صدی کے رابع اول میں ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے ادب کے بعض ایسے امور کو اپنے تجربے کی بنیاد بنایا جنہیں ماضی قریب ولجید کی تنقید نے تاہنوز اپنا موضوع و مسئلہ بنایا ہی نہیں تھا یا کم از کم بنایا تھا۔ یہ دونوں عہد ساز نقاد جسے جنسوں نے بیسویں صدی کے نصف اول میں ادبی تنقید کو ایک ہمہ گیر سرگرمی میں بدل دیا اور اینگلو امریکی تنقید پر جو شدت سے اثر انداز ہوئے۔ ایلٹ اور ایڈرا پاؤنڈ کے ساتھ رچرڈز بھی اس ہر اول دستے میں تھا جس نے رومانویت اور جمالیاتیت کو اپنی سخت تنقید کا ہدف بنایا تھا۔ رچرڈز نے زبان اور ترسیل کی قدر کو خاص اہمیت دی اور انہیں ادب و فن کا ایک لازمی جز قرار دیا۔ وہ ایک ایسی سوسائٹی میں ثقافتی معیاروں کے تحفظ کے تئیں کوشاں تھا جس میں اکثریت کی زندگی ایک خاص نظام اقدار کے ساتھ وابستہ ہے۔ رچرڈز کا یہ ماننا ہے کہ سوسائٹی میں جو انتشار اور بد نظمی پائی جاتی ہے اس پر کوئی چیز غالب آسکتی ہے تو وہ شاعری ہے۔ رچرڈز کے اس تصویر میں آرٹلڈ کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔

آئی۔ اے۔ رچرڈز کی پانچ تصنیفات میں سے پہلی تین اسی کی تحریر کردہ ہیں۔ باقی دو میں اس کے تعلیمی زمانے کے ساتھیوں کا اشتراک شامل ہے:

Principal of Literary Criticism

Practical Criticism

Coleridge in Imagination

(بہ اشتراک سی۔ کے آگڈن اور جیمس دوڈ) The Foundation of Aesthetics

(بہ اشتراک سی۔ کے آگڈن) The Meaning of Meaning

رچرڈز نے شاعری میں زبان کے عمل اور ترسیل کے مسئلے پر جو نظریہ قائم کیا تھا اس کی

گونج پوری بیسویں صدی میں اپنا اثر دکھاتی رہی ہے۔ ایک سطر پر وہ یہ کہتا ہے کہ شاعر کا مقصد صرف اپنے تجربے کا اظہار ہے، شاعری اس کا ذاتی عمل ہے۔ وہ جو کچھ پیش کرتا ہے وہ آپ اپنے میں کوئی حسین چیز ہوتی ہے یا اس کا مقصد محض خود طمانیت ہوتا ہے یا بعض فنی جذبوں کا اظہار۔ ترسیل، اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے تجربے میں یہ اہمیت ہوتی چاہیے کہ وہ اسی شدت کے ساتھ دوسرے کی فہم کا حصہ بھی بنے۔ اگر قاری میں تجربے کی اس شدت کو شعری تجربہ برانگیخت نہیں کرتا ہے تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ شاعر صحیح طریقے سے اپنے تجربے کو اپنے فن میں نہیں ڈھال سکا ہے۔ انسان اپنے تجربے کو کسی نہ کسی ترسیل کے ہیئت میں منتقل کرتا ہے خواہ تجربہ معرض تکمیل میں ہو یا اس کے بارے میں اسے کوئی شعور ہی نہ ہو۔ اس طرح رچرڈز ترسیل کو شعری تجربے کی لازمی شرط قرار دیتا ہے۔

رچرڈز یہ بھی بتاتا ہے کہ شاعری کی زبان کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان جذباتی ہوتی ہے اور سائنس یا نثر کی زبان حوالاتی۔ مثلاً حوالاتی زبان میں لفظ 'آگ' ایک واضح شے کی حیثیت رکھتا ہے۔ 'آگ' کے معنی اس 'آگ' ہی کے ہیں جس کی قدر جاننے، روشن کرنے یا ماحول اور جسمانی نظام کو حدت پہنچانے سے عبارت ہے یا دھواں وہ مدلول ہے جس کی قدر 'آگ' کے ساتھ لازم و ملزوم کی سی ہے۔ لیکن نثر میں 'آگ' یا دھواں جیسے الفاظ کا استعمال محض لغوی طور پر ہوتا ہے یا مردہ استعارے کے طور پر جنہیں محاورے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ شاعری میں 'آگ' یا دھواں کے ایک سے زیادہ مدلولات کی گنجائش ہوتی ہے۔ 'آگ' حقیقی کے بجائے ایک سے زیادہ معنی افزا استعارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پھر وہ چیز سے زیادہ ایک خیال، ایک تصور ایک معروضی تلافی سے کے طور پر محض کسی جذبے کو ابھارنے والا ذریعہ بن جاتا ہے۔ غالب کے درج ذیل اشعار میں 'آگ' اور میر کے اشعار میں 'دھواں' جیسے الفاظ ان کے لغوی معنی یا ان کے مخصوص و متداول تصور یا ان کے محض اثر کی طرف ہمارے ذہنوں کو منتقل نہیں کر رہے ہیں بلکہ یہاں کالرج کے لفظوں میں تھوڑی دیر کے لیے اپنے تعلق کو الٹوا میں ڈال کر ہمیں یہ یقین کر کے چلنا پڑے گا کہ یہاں 'آگ' کو مجازی معنی کے طور پر اخذ کیا گیا ہے جس کی اپنی ایک شاعرانہ قدر ہے اور جس کا تعلق ایک خاص لسانی کرے میں لاشعوری عادات فہم سے بھی ہے۔ جن سے قاری لطف اندوز ہوتا اور حقیقت و التماس کی تقریق پر غور کرنے سے گریز کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رچرڈز شاعری کے فن میں فکر کے عنصر کے بجائے الفاظ کی ان چھلتی

تو توں کو زیادہ فوقیت دیتا ہے جن پر بیت کی تشکیل کا خاص انحصار ہے:

دل مرا سوڑ نہاں سے بے مہا جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا
دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یا میر کے یہ اشعار دیکھیں:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

کیا چاہیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
شاید کہیں ہے آگ لگی کچھ دھواں سا ہے

۰۰

رچرچ کا کہنا ہے کہ شعری استعمال میں لفظ جذبے کو اکسانا اور ایک صحیح کام کرتا ہے
سائنس دعوے کے طور پر دیکھی اظہار کرتی ہے جب کہ شاعری میں بیان کی نوعیت بناوٹی ہوتی
ہے جس کا کام غیر دیکھی مماثلتیں قائم کرنا ہوتا ہے۔ رچرچ آگے چل کر یہ واضح کرتا ہے کہ
شاعری کا خطاب ذہن سے نہیں ہماری اس کیفیت یا محرک سے ہوتا ہے جسے impulse کہا
جاتا ہے۔ یہ کوئی مسئلہ نہیں کہ کلام یا خطاب میں وہ مجازی ہے یا غیر مجازی، منطقی ہے یا غیر منطقی،
اسے بس اس حد تک اس تجربے کے تئیں مخلص ہونا چاہیے جو دوسروں کے اندر بھی اسی تجربے کو
پیدا کر سکے۔ رچرچ کا کہنا ہے کہ کامیاب ترسیل ممکن ہوتی ہے شاعر کے محرک کے impulse اور
قاری کے ممکنہ محرک کے impulse کے درمیان ایک فطری نوعیت کے باہمی ربط کے قائم ہونے
سے۔ دیکھا جائے تو رچرچ کے تنقیدی تجزیوں میں جو تجرباتی طریق کار ہے اس کا اخلاقی تخلیقی
فن کاروں کے مقابلے میں قاریوں کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ رچرچ نے قدر کی جو تشکیل کی
ہے وہ اس کی نفسیاتی تصوری، نفسیاتی پیش اور نفسیات سے غیر معمولی دلچسپی کی بخوبی مظہر ہے۔
اس کا کہنا ہے کہ محرک کے impulse جتنے منظم ہوں گے اتنی ہی طمانیت فراہم کریں گے۔ رچرچ
کے نزدیک گراں قدر ہر وہ چیز ہے جو زیادہ سے زیادہ ہماری نفسیاتی اشتہاؤں کو مطمئن کر سکے۔

لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ محرکوں impulse کی تنظیم شعوری منصوبہ بندی کا معاملہ نہیں ہے اور دوسرے
ذہنوں کے اثر کے ذریعے قائم ہوتی ہے۔ شاعری ذہن کی اسی بے شکل اور منظم حالت کی نمائندگی
کرتی ہے۔ رچرچ شاعری سے محض شاعری مراد نہیں لیتا بلکہ اس کا تصور پورے تخلیقی ادب کو محیط ہے۔

۰۰

رچرچ ڈز، چینی فلسفی کنفیوشس کے اس تصور کو بھی حوالہ دیتا ہے جس کے تحت 'چنگ'
Chung توازن اور یونگ Yung ایک متعین اصول، جو مقدر کے تحت ہر چیز کو ایک معمول پر
رکھتا ہے۔ رچرچ ڈز چنگ کی بنیاد پر مشارکی حواسیت Synaesthesia کا تصور قائم کرتا ہے جو
ہمارے محرکوں impulse کے آزاد کھیل کو متوازن کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ رچرچ ڈز انسانی
دماغ کو محرکوں impulses کا نظام کہتا ہے جنہیں ان رد ہائے عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو بعض
مہیجیات stimulus دماغ میں پیدا کرتے اور کسی عمل کی طرف راغب کرتے ہیں۔ جب تک وہ
عمل آدر نہیں ہوتے مختلف سمتوں میں ایک دوسرے کو کھینچتے رہتے ہیں۔ توازن کی ایک مثالی
صورت یہ ہے کہ جب تمام محرک کے impulses کسی صحیح کے ذریعے رو بہ عمل ہوں تو خود کو
پوری طرح مطمئن کر سکیں، لیکن یہ کم ہی ممکن ہوتا ہے۔

شاعر کسی خاص فکر کو شعوری طور پر کوئی شکل مہیا نہیں کرتا۔ اسے تو محض ایک خاص صورت
حال میں اپنے محرکوں impulse کے ایک ایسے کھیل کو رقم کرنا ہوتا ہے جو سرت آئیں بھی ہوتا
ہے اور جس میں بے ساختگی بھی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعر سے یہ سوال کرنا کہ وہ کیا کہتا ہے؟
اس کو غلط طریقے سے سمجھنے کے مترادف ہے۔ شاعر کا قصد تو محض ایسے محرکوں/کیفیتوں سے ملو
تجربے میں قاری کی شمولیت ہوتا ہے۔

رچرچ ڈز نے تھامس لوپکاک کے مضمون The Four Ages of Poetry بابت 1820
پر بھی سخت تنقید کی ہے۔ پیکاک شاعری کے مقابلے میں دوسرے شعبہ ہائے علوم کو زیادہ منید
بناتا ہے کہ وہ مکمل طور پر حقیقت کا علم مہیا کرتے ہیں جب کہ شاعر کا کام بے علمی کے کوڑا کرکٹ
پر لوٹیں لگانا ہے، ایک متبدل معاشرے میں جیسا کہ ہمارا عہد ہے شاعر محض ایک نیم وحشی کا
کردار ادا کرتا ہے۔ اس کا طرز زندگی متروک رسومات، واہمہ ساز خیالات اور نیم وحشی اطوار کا
نمائندہ ہے۔ رچرچ ڈز، پیکاک کے ان خیالات کو سختی سے رد کرتے ہوئے یہ جواز پیش کرتا ہے کہ
اگر پیکاک کے ان نتائج کو صحیح مان لیا جائے تو ہمارے انتہائی ترقی یافتہ سائنسی روشن خیالی کے

مہد میں شاعری کیوں کر انفرادی زندگی بلکہ پوری سوسائٹی میں ایک طاقتور رول انجام دے رہی ہے۔ جو شاعری عظیم ان کی پیداوار ہے اسی سے تہذیب و ثقافت کی امیدیں بھی وابستہ ہیں۔

۰۰

رجہ ڈالنے سائنس اور شاعری میں ہے حد شرح واسطہ کے ساتھ ان سوالات کے جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے جو آریٹل کے زمانے میں مختلف مواقع پر موضوع بحث بنتے رہے ہیں۔ آریٹل نے اپنی بحث میں مذہب اور اس کے متبادل کو بھی ایک مسئلہ کر پیش کیا تھا جب کہ آریٹل صرف سائنس اور شاعری کے مابین امتیازات کی نشاندہی کرتا ہے۔

رجہ ڈال کی بحث کا محور ایک ایسے مہد میں شاعری کے مقام کا تعین یا اس کی معنویت و محسوس ہے۔ جس میں انسان سائنسی علوم کے حصول کے لیے کوشاں ہے اور سائنسی تحقیقی سرگرمیاں اپنے عروج پر ہیں۔ سائنس کا ٹکراؤ شاعری کے قائم کردہ مجرم اور مہد سے ہے۔ شاعری کے مہد کا ورہ باند ہے جو سائنس کے بس میں نہیں۔ رجہ ڈال یہ بھی کہتا ہے کہ یہ تصادم اگر اور شدت اختیار کرتا ہے تو اس کا نتیجہ اخلاقی انتشار کی شکل میں رونما ہو سکتا ہے۔ شاعری ہی اس خطرے سے بچنا بھی سکتی ہے۔ آریٹل بھی شاعری کے غیر معمولی مستقبل پر یقین رکھتا ہے کہ جوں جوں وقت گزرتا جائے گا انسانی نسل شاعری سے اور گہرے رشتے قائم کرے گی۔ آریٹل اور رجہ ڈال دونوں ہی بقول ڈیوڈ اوجیور شاعری کو ایسے معنی اور ایسی افادیت کے ساتھ شردھتے ہیں جو واضح طور پر سائنس سے مختلف ہے اور جو سائنسی صداقت کے تئیں راست ذمہ داری سے بری بھی کرتی ہے۔ رجہ ڈال کی یکنائی اس معنی میں ہے کہ وہ شاعری کے تعامل اور ماہیت کے مسئلے کو سائنسی اصطلاحات کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سائنس اور پختری میں وہ شعری تجربے کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعری کے جذبات کو تحریک دینے کے فن کو اکبر (بڑے درجے کا) اور اصغر (پھولے درجے کا) جیسی شتوں میں بانٹتا ہے۔ اس نے اصغر درجے کو متنی دھارے اور اکبر درجے کو جذباتی دھارے کا نام دیا ہے، جن کی تشکیل ہمارے رعبتوں کے کھیل (the play of our interests) سے عبارت ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی بھی نظم کی ہیئت اس کے مواد سے زیادہ اہم ہوتی ہے کیونکہ یہ ہیئت ہی ہے جو ہماری رعبتوں کے کھیل کا تعین کرتی ہے۔ شاعری میں اس کی تنظیم، اصولی نظام، موسیقائی انداز چڑھاؤ ایک کھیل کی طرح ہماری رعبتوں پر اثر انداز ہوتے ہیں جو آپ اپنے میں لامحدود امکانات رکھتے اور کسی بھی خاص خیال کو منجھب اور

کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ رجہ ڈال شاعری میں ایک حیرت انگیز تاثیر کی قوت بھی دیکھتا ہے جس کی نوعیت دوسرے تجربات سے قطعی مختلف ہے۔ شاعر الفاظ پر ماکان قدرت رکھتے ہیں مگر اس کا حیران استعداد کو وہ انتہائی یا گہنائی قرار نہیں دیتا۔ دراصل یہ شاعر کی رعبتوں کی تنظیم ہے جس سے اس کی انفرادیت کا جو ہر نمونہ پاتا ہے اور تجربے میں ایک تجزیہ نظم و ضبط کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

رجہ ڈال کے تعامل نقد کی قدر

رجہ ڈال اپنی تحقیق کے بارے میں یہ ضرور کہتا ہے کہ وہ سائنسی تجزیے کے لائق عمل ہے لیکن سائنس جس طرح دوسرے انسانی اعمال کی تخریب کرتی اور بعض نتائج اخذ کرتی ہے، اس طرح ادب اس کی رسالت سے پرہیز ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی ذہن جتنا زیادہ سے زیادہ علم سے بہرہ مند ہوتا جائے گا ادبی فن کی سریت پھرتی اسرار آگئیں نہیں رہے گی۔ نفسیات (جیسے وہ سائنس کہتا ہے) ہی ان سرری مضمرات کو آشکار کرنے اور ان تک پہنچنے والا علم ہے۔ اس طرح رجہ ڈال کے نزدیک ادبی تحقیق میں معلوم سے زیادہ ایک ایسی نامعلوم دنیا آباد ہے جس کے اسرار کم از کم ہمارے ادوار تک اور بڑی حد تک انسان کی عام فہم اور سائنسی اور اک کی پہنچ سے باہر ہیں۔ چوں کہ تنقید کی رسائی بھی ان اسرار تک نہیں ہے اس لیے اسے بھی وہ نامکمل کہتا ہے۔ وہ نفسیات ہی ہے جو ادبی تنقید کو مناسب علم اور طریق کار مہیا کر سکتی ہے۔

تنقید اور رجہ ڈال کے نزدیک ادب سے تفریق حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے اور اس میں وہ اپنی طرف سے کچھ نہ کچھ شامل بھی کرتی ہے یا پھر ان عناصر اور اس عملیے process کی تحلیل بھی اس کے قصد کا ایک حصہ ہے جن سے اس (ادب) نے تشکیل پائی ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی ادیب کی تحقیق ہی سے اس کے داخلی عملیے تک رسائی ممکن نہیں ہے کیونکہ اس میں ایسا بہت کچھ ہوتا ہے جس کی نوعیت لاشعوری ہوتی ہے اور جس کا کوئی جزو بھی نہیں ہوتا۔ اس کے لیے نفسیاتی بینش ہی ہماری رہنمائی کر سکتی ہے۔ تنقید اپنے عمل میں اگر ان سرچشموں تک پہنچنے سے قاصر ہے تو اسے نامکمل ہی کہا جائے گا۔ ان سرچشموں تک رسائی کے معنی تخلیق کار کے ذہن تک رسائی کے ہیں۔ نفسیاتی علم کی بنیاد پر جس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے اور جو ادبی تنقید کو وہ اصول مہیا کر سکتا ہے جو اس کے لیے لازمی ہیں۔

○

مارکسیت کا فکری نظام: اطلاق اور ادبی تنقید

مختلف ادوار میں مختلف عصری افکار عمومی ذہن پر گہرا اثر ڈالتے رہے ہیں۔ اپنے مخصوص اور پسندیدہ فلسفہ کی روشنی میں افراد اپنی غور و فکر کے طریقوں میں ترمیم و تجدید ملی کے علاوہ اپنے اعمال کی جانچ پرکھ بھی کرتے رہے۔ فلسفہ میں عینیت اور مادیت دونوں دھارے متبادل طور پر آتے رہے ہیں۔ مگر لوگوں کے روزمرہ کے سکون میں بے چینی اس وقت پیدا ہو گئی جب مارکس ایک نئے فلسفہ ارتقا کی بنیاد رکھتا ہے۔ بس وہیں سے کٹر روایت پرستوں اور ترقی پسند قوتوں کے مابین ایک مجادلے اور مناظرے کی شکل رونما ہو جاتی ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ گلیلیو اور اسحاق نیوٹن کی تحقیقات کے بعد مادیت کا رجحان پہلے ہی فلسفہ پر محیط ہو چکا تھا مگر مارکس اور اینگلسز سے پیشتر فلسفہ اعلیٰ طبقہ کی تمدنی زندگی کا ایک فیشن سبیل حصہ تھا۔ فلسفہ کے دلچسپ موضوعات میں پیشتر مابعد الطبیعیاتی مفروضات سے تعلق رکھتے ہیں اور مادیت کے مقابلے میں روحانیت کی جڑیں مضبوط کرنے کے درپے تھے۔ مارکس کے فلسفے کا مقصد کائنات کی تفہیم نہیں ہے بلکہ اسے بدلنا ہے۔ فلسفے کو پرولتاریہ طبقہ کی اس آئینہ یو لوجی سے ہم آہنگ ہونا چاہیے جو استحصالی طبقہ کے مفادات کے برخلاف جدوجہد پر آمادہ ہے۔ مارکس فلسفہ کو سادہی انتہاؤں اور اعلیٰ طبقہ کی ذہنی عیاشی سے نکال کر ارضی حقائق سے روشناس کراتا ہے۔ فلسفہ پہلی بار ایک عام انسان کی خودی کو برانگیختہ کرنے کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ یہاں نہیں ہے کہ مارکس اور اینگلسز کے اقتصادی نظریہ سے پیشتر اس سلسلے میں غور و فکر نہیں کیا گیا تھا۔ فرانس میں مارکس سے تقریباً ایک صدی پیشتر آدم اسمتھ اور ڈیوڈ ریکارڈو نے اقتصادیات کو بنیادی اہمیت تفویض کی تھی۔ ان کے یہاں سماجی مؤثرات، طبقاتی کشمکش اور طبقہ بندیوں کے رجحانات کو بھی اقتصادی نقطہ نظر سے سمجھانے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے علاوہ ہلنسیکس اور ہرجن وغیرہ روسی نقادوں کے یہاں بھی

طبقاتی کشمکش اور استحصال کی روشنی میں ادب کو سمجھایا گیا ہے تاہم مارکس اور اینگلسز سے پہلے پیش تر دانشوروں کے ذہن پر عینیت کا غلبہ ہونے کے باعث سائنسی بصیرت کا فقدان تھا۔ مارکس اور اینگلسز تصوریت کے میدان کی تردید ان معنوں میں کرتے ہیں کہ "سماجی انسان ہی سماجی شعور کا قیمن کرتا ہے۔"

مارکسی فلسفہ میں کائنات کی مادی ماہیت کا نظریہ، مادہ کے وجود کی نوعیتیں اور اس کے قانون ارتقا وغیرہ کے ساتھ ساتھ فطرت کے ارتقائی مدارج میں ظہور شعوریت کے مسائل بھی شامل ہیں۔ سماجی ارتقا کے قوانین میں عمرانیت کا ایک فلسفیانہ نظم و ضبط ہے۔ فلسفہ کا ایک سماجی پہلو بھی ہے اس لیے سماجی ارتقا کا عام نظریہ فلسفہ سے الگ نہیں جسے بعد ازاں تاریخ کے فلسفہ سے موسوم کیا گیا۔

مارکس اور اینگلسز نے بعد ازاں مادیت کو جدلیات سے اور فلسفیانہ مادیت کو تاریخی مادیت سے نفی کیا اور اسے ایک سائنسی پیش رفت کا نام دیا۔ جو ایک طرف سماجی ارتقاء کے قوانین کی مظہر ہے وہیں پیداواری قوتوں کی اہمیت کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہے۔ مارکس ارتقائی مدارج کا تجزیہ کر کے سوسائٹی کی ساخت و تکلیف متعین کرتا ہے۔

کارل مارکس تاریخی ارتقاء کے نظریے کو بھی۔ جدلیاتی مادیت کے ساتھ مشروط کر کے دیکھتا ہے۔ دراصل جدلیات کی اصطلاح ہیگل سے اخذ کردہ ہے۔ ہیگل کا خیال تھا کہ تاریخ کا ارتقاء دعویٰ (تھیسس) اور رد دعویٰ (انٹی تھیسس) کے تصادم پر مبنی ہے جس کی تان Synthesis (ترکیبی ادغام) پر ٹوٹتی ہے۔ جدلیت تصادم کے تحت حرکت کا عمل ہے۔ مادی اشیاء و مظاہر میں ضدوں کا تصادم ایک وحدت کی طرف حرکت کرتا ہے اور پھر وحدت اسی شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی وحدت بلکہ ایک اجتماع ضدین اکائی کی تشکیل اختیار کر لیتی ہے۔ ہیگل کے فلسفہ کے مطابق تصادم کا سبب ارتقا اور خیال کا ظہور ہے۔ مارکس فلسفہ تاریخ اور تاریخ کے ارتقائی عمل کا تصور ہیگل سے اخذ کرتا ہے مگر اس ترمیم کے ساتھ کہ خیال کو مادہ میں بدل دیتا ہے۔ اس طرح مارکس، ہیگل کی تصوراتی جدلیات کو جدلیاتی مادیت میں بدل کر ایک نئے مادی نقطہ نظر کی بنیاد رکھتا ہے۔

زندگی بھی فطرت ہی کا ایک انتخاب ہے اس لیے مارکس یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ زندگی بھی ارتقاء پذیر ہے اور عالم انسانیت کی تاریخ کا تمام تر ارتقاء اور فردی اقتصادیں ارتقاء کے تحت عمل میں

آیا ہے۔ نیز انسانی معاشرہ ایک غیر طبقائی سماج کی سمت مسلسل محو سفر ہے۔ ایک اقتصادی طبقہ دوسرے اقتصادی طبقے سے اس وقت تک برابر متصادم رہتا ہے جب تک کہ طبقائی تفریق ختم نہیں ہو جاتی اور ایک ایسا معاشرہ جنم نہیں لے لیتا جس میں افراد ایک دوسرے کے انحصال سے نجات پا چکے ہوں۔ اسی طرح جاگیردارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام بھی سماج کے اقتصادی ڈھانچے ہی ہیں۔

مارکس اور اینگلس نے جدلیاتی مادیت کی روشنی میں سماج اور فطرت کو ایک نئے انداز سے سمجھنے کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں۔ جدلیاتی عمل کے تحت سماج اور فطرت ارتقائی مدارج سے گزرتے ہیں۔ اشیاء اپنی مقداری حیثیت کے ساتھ ساتھ صفاتی اور مابیتی تبدیلیوں سے بھی گزرتی ہیں۔ کبھی بادی النظر میں محض مقداری تبدیلی ہمیں اس لحاظ میں جھٹاکرتی ہے کہ شے میں صفاتی تبدیلی پیدا ہی نہیں ہوئی۔ مگر ارتقائی عمل میں ایسا کبھی نہیں ہوتا ہے۔ پانی اور بھاپ کے مصادق شے ایک مقام پر پہنچ کر ایک دم صفاتی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

مادہ میں چونکہ حرکت مضمر ہے اور وہ تغیر پذیر ہے اس لیے وہ بھی ایک حالت میں نہیں رہتا بلکہ تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرتا رہا ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر بے جان مادے میں جان کی شکل میں اپنے ارتقاء کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ تغیر کے تحت مخفی سے ثبت اور ثبت سے مخفی حالت ابھرتی ہے اور زندگی اسی طرح ترقی کی منزلیں طے کرتی رہتی ہے۔ مارکس اس چیز کو *invincibility of the new* 'نامقابل تغیر نئے' سے موسوم کرتا ہے:

"نیا وہ ہے جو کہ ترقی پسند ارتقاء پذیر اور مضبوط ہے جو ہمیشہ آگے کی طرف

بڑھتا رہتا ہے اور ترقی کرتا رہتا ہے۔"

مارکس اس خیال کی نفی کرتا ہے کہ فطرت اشیاء اور حوادث کا اتفاقی مجموعہ ہے۔ اس کے مطابق اشیاء اور حوادث ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ فطرت کی ہر چیز اور فطرت کے عمل میں جدلیت اور تضاد کارفرما ہے۔ اس طرح فطرت کا ہر حادثہ اس کے گرد و پیش کے حوادث کے متعلق ہوتا ہے:

"مادی دنیا نہ صرف یہ کہ رو بہ ترقی ہے بلکہ ایک متحد کلی وحدت ہے، اس

کے تمام مغروضات اور مظہرات نہ تو از خود ترقی کرتے ہیں نہ ملاحظہ و خود پر،

بلکہ ان میں سے ہر ایک دوسرے مغروضات اور مظہرات پر اثر انداز ہوتا

ہے اور اس طرح اثر کا یہ عمل باہمی ہے۔"

اس طرح فطرت کے حوادث متحرک اور تضاد میں رہتے ہیں۔ فطرت کی مختلف قوتوں کے باہمی تضاد سے فطرت کا ارتقائی عمل عبارت ہے۔ فطرت کے مظاہرات میں مخفی وحدت، ماضی اور مستقبل، ترقی و تنزل کے متفرق پہلو مضمر ہیں۔ یہی اندرونی تضادات اور ان کا باہمی بدل، فطرت کے حوادث میں کارفرما ہے۔ مقداری سے صفاتی ارتقاء بھی جدلیاتی عمل ہی سے عبارت ہے۔ ادنیٰ سے اعلیٰ کی تبدیلی اور آسان سے بے چیدہ کی طرف حرکت کو بھی اسی ارتقاء کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ مقداری سے مابیتی کی سمت جست لگانے کے عمل میں کیفیت اور تغیر تینوں کی اہمیت ہے۔ اشیاء کی حقیقت اور خصوصیت مقدار اور مابیت سے عبارت ہوتی ہے۔ مقدار مادہ کی ہیئت، وزن اور عدد کی نشاندہی کرتی ہے۔ لیکن مادہ جب مقدار میں تبدیل ہوتا ہے تو اس وقت اس کی مابیت میں تبدیلی عمل میں نہیں آتی۔ مابیت کی قدر ہی مادی اشیاء کو ایک دوسرے سے مختلف و ممتاز کرتی ہے۔ مگر مادہ میں صفاتی تبدیلی خود مادہ کو تبدیلی کر دیتی ہے۔ ابتداءً مادہ میں مقداری تبدیلی بے حدست رفتار اور مخالف سمت کی حامل ہوتی ہے۔ بعد ازاں ارتقائی عمل کے مسلسل جاری رہنے کی بنا پر ہی تبدیلی اتنی طاقت ور ہو جاتی ہے کہ ایک دم جست لگا کر مابیت کی صورت میں بدل جاتی ہے:

"جست، ایک پرانی مابیت سے نئی مابیت کی سمت فیصلہ کن موڑ ہے اور ارتقاء

کی راہ میں ایک ناگہانی وقفہ ہے۔"

جب مقداری تبدیلی ایک خاص صورت پالیتی ہے تو ایک اچانک جست کے ساتھ مادہ کیفیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ فلسفہ ارتقاء میں leap (جست) کی اہمیت اسی لیے ہے کہ مقداری تبدیلی کے ست رفتار عمل evolution (ارتقائی حرکت) سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جب کہ جست کے تیز رد عمل کو revolution (انقلابی حرکت) کا نام دیا جاتا ہے۔

مادہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ مسلسل تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، ایک صورت کے بعد دوسری صورت بدلتا ہے۔ "دلی کائناتی کے قانون" کے تحت فرسودہ صورتیں مٹ جاتی ہیں اور ان کی جگہ نئی صورتیں لے لیتی ہیں۔ یہاں جدلیاتی منفیت، کہنگی کا اخراج نہیں کرتی بلکہ ان ترقی یافتہ صحت مند اور افادہ عناصر کا تحفظ بھی کرتی ہے جن کا تعلق ماضی سے ہے۔

چنانچہ نیا اپنے صحت مند ماضی سے بالکل قطع تعلق نہ ہو کر ماضی کی صالح صفات کا حامل بھی ہوتا ہے:

”جدلیاتی معیہ قدیم کے اختلاف کے تعلق سے نہ صرف یہ کہ پہلے سے فرض کر لیتی ہے بلکہ موخر ارتقاء کی مراحل کے ہائیدہ مناصر کا تحفظ بھی کرتی ہے۔ یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ سابقہ قدامت اور نیا، جو اس کی جگہ لینے کے لیے وارد ہونے والا ہے کے مابین ایک خاص تعلق ہے۔“

گویا مارکس اور اینگلز سوسائٹی کی مادی زندگی کو نوعیت دے کر عینیت (تصوریت) کو سماجی سائنس سے خارج کر دیتے ہیں۔ انسانوں کے پیداواری عمل اور اقتصادی تعلقات کے بغیر سماجی ارتقاء کو سمجھا جاسکتا اور نہ ہی تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کے پس پشت کارفرما محرکات و عوامل سے واقفیت ہو سکتی ہے۔ تاریخی مادیت یہ بتاتی ہے کہ سماج کے ڈھانچے اور یکا یک بعد دیگرے نظاموں کی تبدیلی آبادی کے تناسب میں کمی یا زیادتی یا جغرافیائی ماحول کے سبب عمل میں نہیں آتی بلکہ یہ ارتقاء ان وسائل اور طریقوں کی طاقت سے عبارت ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لیے سامان معیشت مہیا کرنے کے لیے کام میں لائے جاتے ہیں۔ پیداواری اوزار جو مادی اشیاء کو بننے کے کام آتے ہیں۔ اوزاروں کو پیداواری کاموں میں استعمال کرنے والے لوگ اور لوگوں کی ہنرمندی اور ان کا تجربہ۔ یہ تمام وہ پیداواری قوتیں ہیں جو سماج کی ہیئت بھی بدلتی ہیں نیز اقتصادی قدروں میں تبدیلی لاتی ہیں اور انسانی زندگی کے تحفظ و بقا کے لیے ناگزیر بھی ہیں۔ انسان چوں کہ تن بہ تنہا فطرت کی مخالف قوتوں کو زیر کر کے مادی اشیاء پیدا نہیں کر سکتا اس لیے وہ باہمی انسانی تعلقات بھی ناگزیر ہیں جو سماجی پیداوار کے ضمن میں بروئے کار لاتے ہیں۔ پیداواری سلسلے میں انسانوں کے مابین جو ربط و ضبط قائم ہوتا ہے اسی کو، پیداواری رشتوں کا نام دیا گیا ہے۔

پیداوار اپنے خاصہ کے اعتبار سے مسلسل تبدیلی اور ارتقاء کے عمل سے گزرتی ہے نیز پیداوار کے ذرائع اور طریقے بھی امتداد و وقت کے ساتھ تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ انسان کے غور و فکر کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اس طرح سماجی نظام کے اپنے پیداواری وسائل اور مختلف طریقے مسلسل سرگرم عمل رہتے ہیں۔ قدیم اشتراکی نظام میں پتھر کے اوزار اور تیر کمان ہی انسان کے آلات پیداوار تھے۔ غلامی کے نظام میں اور جاگیرداری نظام میں دھات کے اوزار اور سرمایہ دارانہ نظام میں مشینی ذرائع استعمال کیے جانے لگتے ہیں۔ اس طور پر سماجی ارتقاء کا عمل پیداواری ارتقاء کا پابند ہوتا ہے اور پیداواری ارتقاء کا دار و مدار

پیداواری وسائل اور پیداواری رشتوں پر ہے۔ مارکسیت کے تحت صحیح تاریخ محنت کش محام سے عبارت ہوتی ہے جو مادی اقدار پیدا کرتے ہیں۔ مارکس کے مطابق پیداوار کے قوانین معلوم کیے بغیر تاریخ کا علم ناقص ہے۔ پیداواری قوتوں کے ارتقاء اور انسانوں کے مابین پیداواری اشتراک عمل اور سماج کے اقتصادی ارتقاء کے اصولوں کی دریافت بھی تاریخ کے علم کے ضمن میں آتی ہے۔

مارکس یہ بتاتا ہے کہ پیداواری طریقے کس طرح مادی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسان کا شعور کس طرح سماجی دباؤ کے تحت بدلتا ہے۔ مارکس کہتا ہے کہ ہر سماجی تبدیلی کے اسباب اس کے گرد و پیش کے حالات میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ سماجی و اقتصادی ارتقاء مادی شعور کی تشکیل میں ہر دور کے پیداواری رشتوں اور معاشی نظاموں کا اہم رول ہوتا ہے۔

یہ وہ تصورات تھے جنہوں نے عالم انسانیت کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا تھا ادب بھی اس نئی فکری رو کے شدید اثرات سے نہ بچ سکا۔

مارکس اور اینگلز نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادب اور فلسفہ بھی جدلیات کے تحت تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ مادہ کے ساتھ ساتھ سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ پیداواری طریقوں اور اوزاروں کی تبدیلیوں اور اقتصادی قدروں کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ خیال و فکر بھی ایک حالت میں نہیں رہتے۔ ادیب کی تخلیق اپنے عہد کی طبقاتی کشمکش اور مادی حقیقتوں کی ترجمانی کرتی ہے۔ انہوں نے تاریخی پس منظر میں فن و ادب کے مطالعے پر اصرار کیا اور ماضی پرستی و کٹر روایت پرستی کی شدت کے ساتھ مخالفت بھی کی۔ ان کے نزدیک وہ ادب ترقی پسند اور اعلیٰ ہے جو حقیقت و صداقت کا امین اور پاسدار ہے۔ اگرچہ مارکس نے اقتصادی منہ کو غیر معمولی اہمیت دی ہے مگر وہ اسے مطلق نہیں کہتا۔ اسے تاریخ اور ادب کی کسی بھی مینا کی تفسیر و تخریج بھی گوارہ نہ تھی۔ مادی طرز زندگی، فکری سطح کا تعین ضرور کرتی ہے۔ مگر محض اقتصادی حالت پر زور دینا ایک گمراہ کن طریقہ ہے۔ کیوں کہ فکری سطح کی تشکیل میں کئی عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔

مارکس کے نزدیک فن اور ادب سماجی پیداوار ہیں۔ ادیب سوسائٹی میں اپنے مقام سے پوری طرح باخبر ہوتا ہے۔ اس کا جمالیاتی ذوق بھی خارجی دنیا کے تعلق سے منسوب ہوتا ہے۔ ہر اعلیٰ ادب ترقی پذیر اور حقیقت پسند ہوتا ہے۔ حقیقت پسندی کا مطلب جزئیاتی صداقت کا اظہار ہی نہیں بلکہ مخصوص حالات کے تحت مخصوص کرداروں کی صداقت کوئی از سر نو حقیقت کا حکم رکھتی ہے۔ ”فن کار سوسائٹی اور سوسائٹی کے پس پشت کارفرما مختلف قوتوں کی صحیح اور حقیقی تصویر کھینچتا ہے۔“

ہے۔ اینگلز کے نزدیک بالزاک سب سے بڑا حقیقت پسند تھا۔ جس نے اپنے عہد کی فرانسیسی زندگی اور اس کے مصائب کو بے دریغی سے اپنے فن میں جگہ دی تھی۔ بالزاک سیاسی اعتبار سے روایت پسند تھا اور بادشاہت کے موروثی حق دار کی طرف داری کرتا ہے لیکن اس کا عظیم فن اعلیٰ سوسائٹی کے زوال کا نوچہ بھی ہے۔ اس کی تمام تر ہم دردیاں اس طبقے کے ساتھ تھیں جو انتہائی پس ماندگی کا شکار ہے۔ اینگلز کا خیال ہے کہ ”بالزاک کا فن بامقصد بنیادوں پر استوار تھا۔ اس لیے اس کی تعبیرات میں صالح عناصر کی فراوانی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اسٹکس ایسے بادائے المیہ اور اسٹوفیز ایسے بادائے طریب کو یقینی طور پر ایک خاص مقصد کے تابع بناتا ہے۔ اسی طرح سردائے اور دانتے بھی مبنی بر مقصد تھے۔“

یوں تو مارکس اور اینگلز نے مواد اور موضوع کو ہی خاص اہمیت دی ہے۔ مگر انھوں نے کہیں کہیں فن کار کے آزاد وجود اور تخلیق کے آزاد عمل کی سمت بھی اشارے کیے ہیں۔ اظہار فن میں بھی ہیئت کی قدر و قیمت کا انھیں احساس تھا۔ انھوں نے ادیب کی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے تقاضوں کی طرف بھی کہیں کہیں توجہ دی ہے۔

ترقی پسند نقادوں میں رالف فوکس، جیمس ٹی فیئرل اور کرسٹوفر کاڈویل کے علاوہ جیورج لوکاچ، ایف۔ کیلورٹن (Calverton) درنوں جیورجٹن میکائل گولڈ اور گرائوے کس بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ رالف فوکس نے سرمایہ دارانہ میلانات اور فسطائی ذہنیت کی شدید مخالفت کی۔ اس کے نزدیک شعری صداقت لازمی طور پر سماجی ہوتی ہے۔ فنکار کو عینیت پسند نہیں ہونا چاہیے۔ حقیقت کی رنگ آمیزی ہی اس کے فن کو بلند درجہ عطا کر سکتی ہے۔ فوکس اپنے نقطہ نظر میں انتہا پسند واقع ہوا تھا۔ وہ پکا مارکسی تھا تو اسی ناطے اس ادب کو غیر اہم، فسطائی، اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے۔ جو مارکسی بنیادوں پر استوار نہیں ہے۔ بقول اس کے:

”فن وہ ذریعہ ہے جس کے وسیلے سے آدمی حقیقت کو گرفت میں لینے کی کوشش

کرتا ہے اور اسے اپنے آپ میں رہا یا لیتا ہے۔ وہ اپنی داخلی شعور کی بھٹی سے

حقیقت کی سفید گرم دھات باہر نکالتا ہے۔ اسے اپنے مقصد کے مطابق مڑھتا

ہے اور خیال کی تشدد آمیز قوت کے ذریعے اسے ایک خاص شکل عطا کرتا ہے۔“

اس کا یہ بھی خیال تھا کہ انیسویں صدی کا فن کار دنیا سے فرار حاصل کرنے کی ناکام کوشش کرتا رہا۔ کیوں کہ دنیا نے اس پر ایسے غیر موافق معیاروں کا دباؤ ڈالا تھا جنہیں وہ قبول نہیں

کر سکتا تھا۔ نتیجتاً فن کاروں نے ہاتھی دانت کے میناروں میں پناہ لے لی اور اس کی چوٹی پر فن برائے تحفظ فن کا رہنمی پھر رالہا کر دنیا کے تئیں اپنی غیر پسندیدگی کا اظہار کیا۔ اس نے The Novel and the People میں مغربی ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تمام اعلیٰ کارنامے عوام سے گہرا ربط رکھتے ہیں۔ فن کی سطح اس وقت پست ہو جاتی ہے جب فن کار عوام سے رشتہ توڑ لیتا ہے۔ وہ اٹھارویں صدی کے انگریزی ناولوں پر بحث کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ اس دور کا گلشن جمہوریت پسندوں اور رجعت پرستوں کے مابین تصادم کا نتیجہ ہے۔ وہ ان معنوں میں ڈوفو، فیلڈنگ اور اسمولٹ کو اعلیٰ ناول نگار قرار دیتا ہے کہ یہ لوگ زندگی کے تر جان ہی نہیں بلکہ ناقد بھی تھے۔ اس نے ڈکٹورین ناول کو بھی عمرانی پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک وہ ادب زوال پذیر ہے جو حقیقت سے فرار اختیار کرتا ہے اور جو عینیت، صوفیت اور مخاشیت میں پناہ حاصل کرتا ہے۔

جیمس ٹی فیئرل فن کی سماجی اہمیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو طبقاتی کش مکش اور اس کے پکے ہوئے طبقہ کا آئینہ دار بنانا پسند کرتا ہے جو سرمایہ داروں کے استحصال کا شکار رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید عہد میں ایسا ادب نسبتاً زیادہ لکھا گیا ہے جس میں سرمائے داروں اور استحصال کرنے والی قوتوں کو خصوصی نمائندگی دی گئی اور اس مظلوم الحال طبقہ کے حقائق سے انہماک برتا گیا ہے جن کی اکثریت ہے۔ اس کے نزدیک وہ ادب جو کہ باطنی پہلوؤں پر زور دیتا اور خالص بھالیاتی رجحان کے تابع ہے لذت کوٹی کے فلسفہ کے مسائل ہے جسے ادب میں فن برائے تحفظ فن اور اظہاریت expressionism سے موسوم کیا جاتا ہے۔ تنقید میں اسے تاثریت اور احساسیت کا نام دیا گیا ہے۔ جس کے تحت فن محض احساسات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ فیئرل کے نزدیک فن کو حقیقی زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے لیکن وہ اس وقت زندہ نہیں رہتا جب اسے کسی پروپیگنڈہ کا وسیلہ بنا کر صحافتی سطح پر لانے کی کوشش کی جاتی۔

کرسٹوفر کاڈویل کے نزدیک شاعری ذہن انسانی کے ابتدائی بحالیاتی اعمال میں سے ایک ہے۔ لہذا اس نے اقتصادی اور سماجی پس منظر میں شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی اور انگریزی شعراء کی تاریخ کو بھی اسی نقطہ نظر سے مختلف درجوں میں تقسیم کیا۔ اس کا خیال ہے کہ ہر دور کے تقاضے جدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہر دور کا تخلیقی ادب بھی مخصوص صورت حال کا حاصل ہوتا ہے۔ قدیم ترین غیر مہذب دور میں انسان نے اپنے علم اور اپنی آگہی کا اظہار شاعری کے ذریعہ

ہی کیا تھا۔ شاعری اس کے لیے اپنے جمالیاتی احساس کا وسیلہ تھا۔ کاڈویل کے نزدیک ہم اس عہد کی شاعری اور فن کو جدید معیاروں سے نہیں جانچ سکتے۔ کیوں کہ وہ ایسا عہد تھا جس کی زبان ایک عام سطح کی حامل تھی۔ آہستہ آہستہ تبدیلیاں عمل میں آتی ہیں۔ آدمی زراعت کرتا سیکتا ہے۔ اس کے میلانات اور رجحانات فردی پاتے ہیں۔ انسان سماج کی اہمیت کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ اور خود غرضانہ میلان کی جگہ مناسبت اور امداد باہمی کا رجحان لے لیتا ہے۔ اب شاعری محض بول چال کی زبان میں نہیں کی جاتی رقص اور موسیقی سے بھی وہ متاثر ہوتی ہے۔ اسی عہد میں اجتماعی طور پر گائی جانے والی شاعری اور اجتماعی رقص کا فن جنم لیتا ہے۔ یہ عہد اس لیے اہم ہے کہ اسی میں تقسیم محنت کی رسم کی بنیاد رکھ دی جاتی ہے۔ اسی عہد میں حاکم اور دولت مند طبقہ کا وجود عمل میں آتا ہے۔ یہیں سے مذہب کی بنیادیں مضبوط ہونے لگتی ہیں۔ آدمی فطرت کی اندھی قوتوں کو خدا مان کر پوجنے لگتا ہے اور پرانے سورماؤں کو خدا سمجھتا ہے۔ زمین کے لیے جنگیں لڑی جاتی ہیں۔ فاتح حکومت کرنے لگتا ہے اور شاعری درباروں کی قصیدہ خوانی کی چیز بن جاتی ہے۔ فن اور مذہب کا عوام سے رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ شاعر محض حاکموں اور بادشاہوں کے میلانات کے ماتحت چلن بن جاتے ہیں۔ یہیں سے مذہب کے ذریعہ استحصال اور طبقاتی تضاد کی ابتدا ہوتی ہے۔ شاعر میکائی انداز میں سوچتا اور ردائیوں کو عقیدہ کی طرح عزیز رکھتا ہے۔ مواد اور ہیئت کی صورتیں مخصوص ہو کر رہ جاتی ہیں۔

کاڈویل کے طریقہ کار پر عمرانیات نے دور رس اثر ڈالا تھا۔ وہ مختلف تہذیبی ادوار کا منطقی تجزیہ کر کے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

”شاعری اپنے جوہر میں نہ تو ذاتی ہوتی ہے نہ قومی نہ قومی ہوتی ہے اور نہ نسلی

بلکہ کسی قدر اقتصادی ہوتی ہے۔“ 12

گویا ہر کس کی طرح کاڈویل بھی اقتصادیات کو ہی بنیاد بناتا ہے۔ شاعری انسانی سماج سے الگ چیز نہیں بلکہ اس کا وجود ہی انسانی سماج اور انسانی اعمال سے عبارت ہے۔ شاعری بھی انسان کا پیداواری اور اقتصادی عمل ہے۔ جب شاعری کو اس کی مبادیات سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے تو اس کے تاریخی ارتقا کو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

کاڈویل نے انگریزی شاعری کے مختلف رجحانات اور میلانات کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ نظریہ قائم کیا کہ جدید دور سے ما قبل تک کے تمام شعری رجحانات سامنت وادی

اقتصادی نظام سے متاثر رہے ہیں۔ کاڈویل بورژوا طبقہ کی شاعری کے عہد کے آغاز کا قیاس 1550 سے کرتا ہے۔ یہ عہد 1600 تک جاری رہتا ہے۔ اس عہد سے بقول اس کے انفرادیت کا رجحان فروغ پاتا ہے۔ جیسپیئر اور مارلو کے شاہ کار جس کی واضح مثالیں ہیں۔ 1600 سے 1625 تک کا زمانہ جبکہ بین شاعری کا دور ہے۔ اس اثنا میں حاکموں میں حکم کا جذبہ فروغ پاتا ہے اور ان کا رشتہ عوام سے ٹوٹنے لگتا ہے۔ علاوہ اس کے مابعد طبعیاتی رجحان چند شعرا پر گہرا اثر دکھاتا ہے۔ مقتدر طبقے کے زوال کے بعد امراء کا دور دورہ شروع ہوتا ہے۔ امراء عوام سے رابطہ قائم کر کے حکومت کے خلاف ایک محاذ بنالیتے ہیں۔ یہ ہم کا سیاب تو ہوتی ہے مگر پھر امراء اور عوام کے مابین حقوق کے تعلق سے ایک نئے تضاد کی ابتدا ہوتی ہے۔ 1625 سے 1630 تک کی شاعری پورٹن تنازعہ کے سائے میں فروغ پاتی ہے۔ شاعری ایک بار پھر قدامت کی ست مراجعت کرتی ہے جس میں انفرادیت کوٹی کا عنصر شدید طور پر کارفرما ہوتا ہے۔ 1650 میں پھر ایک انقلابی تبدیلی عمل میں آتی ہے۔ نوکلاسیکی رجحان ایک تحریک کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ڈراماٹن وغیرہ کے تنقیدی تصورات میں اسلوب پرستی کا رجحان غالب آ جاتا ہے۔ کلاسیکی اصول فن کی تقلید پر زور دیا جاتا ہے۔ شاعری پھر امراء کی لذت اندوزی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اسی زمانے میں کئی اقتصادی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ امراء زمین دار بن جاتے ہیں اور ان میں سے بعض صنعتوں کے مالک بن جیتے ہیں۔ رومانویت کے ذریعہ اس ہیئت پرستی کے رجحان کو زبردست ٹھیس پہنچتی ہے۔ رومانویوں میں ایک گروہ بشمول شیلی اور بائرن اپنے عہد کی انقلابی آوازیں تھیں۔ مگر دوسری طرف بقول کاڈویل کئیں ایسے انفرادیت کوٹش اور خود رجمی کے مارے ہوئے قومی شاعر بھی تھے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ استحالی قوتیں شاعر کو عوام سے منقطع کر کے تنہائی پسند بنا دیتی ہیں۔ ان شعراء میں ٹھکن اور اضمحلال کی کیفیت مستولی ہے۔ اس کے بعد فن برائے فن کی تحریک، پارناسی دبستان، علامت پسندی اور باورائی حقیقت پسندی (سرلیزم) جیسے رجحانات و تحریکات، ہر کسی تصور فن پر کاری ضرب کے مماثل تھیں۔ کاڈویل کے نزدیک ان تمام تحریکات میں انارکزم کا غلبہ تھا۔ شاعر کا عوام اور سماج سے رابطہ کم سے کم رہ جاتا ہے۔ ان تحریکات کے اثر سے روس، اسپین اور اطالیہ کی شاعری بھی نہ بچ سکی۔ انفرادیت کوٹی شدید سے شدید تر ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ روایت کو جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتے تھے۔ سماج ان کے نزدیک کوئی معیار نہیں تھا۔ محض اظہار ان کا نعرہ تھا۔

سوسیور کا نظام فکر

سوسیور کے فکری نظام کی ابتدا اس بات سے ہوتی ہے کہ زبان نشانات کا ایک سلسلہ ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نشانات سے کیا مراد ہے؟۔ اعلیٰ نشانات تین طرح کے ہیں۔ ایک قسم وہ ہے جسے index کہا گیا ہے۔ مثلاً دھواں اس بات کا اندکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے۔ دوسری قسم icon ہے جو مشابہت پر استوار ہے۔ مثلاً کسی شخص کی پورٹریٹ جو اس کی اصل شکل سے مشابہ ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اشیاء کا رابطہ باہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے مثلاً طعام کے آخر میں 'میٹھا' جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ طعام کا اختتام ہو گیا ہے۔ لسانی نشان یعنی lingustice sign کا تعلق اس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (form) اور خیال یا concept کا نقطہ اتصال وجود میں آتا ہے جن میں سے ہیئت شے کے خیال کی طرف اشارہ کرتی ہے اور دال یعنی signifier کہلاتی ہے۔ جب کہ شے کا خیال (notion of thing) جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ مدلول یعنی (signified) کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں لفظ 'کری' ادا کرتا ہوں تو یہ اشارہ ہے اس خیال کی طرف جو کری کا ہے۔ لہذا لفظ 'کری' (جو ایک آواز ہے) بصورت 'دال' ابھرتا ہے جب کہ کری کا concept بطور 'مدلول' سامنے آتا ہے مگر لسانی نشان کی 'دال' اور 'مدلول' میں تقسیم محض وضاحت کے لیے ہے ورنہ اسے تقسیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ وجہ یہ کہ لسانی نشان کاغذ کے ایک ورق کی طرح ہے جس کا ایک رخ 'دال' اور دوسرا 'مدلول' ہے۔ اگر آپ اس کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی دال اور مدلول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دوسری طرف اگر آپ ان میں سے ایک کو نابود کریں گے تو دوسرا از خود نابود ہو جائے گا۔ سوسیور کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ لسانی نشان اصلاً بلا جواز یعنی arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی مدلول کے کوئی سا دال (آواز کا روپ) کام دے سکتا ہے۔ مثلاً کری کے لیے اگر

بیسویں صدی میں دوسری اور تیسری دہائی سے ہی عوامی فن کا نعرہ بلند ہوتا ہے۔ فرانس میں آرگن اور گائیٹ، برطانیہ میں لیوس، آڈن اور پنڈر نے عوامی شاعری پر زور دیا۔ شاعری میں مسئلے اور موضوع کو بنیادی حیثیت دی جانے لگی۔ دنیا ایک سوشلسٹ دور میں قدم رکھتی ہے۔ شاعری میں ترقی پسند عناصر در آتے ہیں۔ کاڈیل ترقی پسند شاعری کو اجتماعی آواز کہتا ہے جس میں صالح روایت اور فنی جمالیاتی قدریں ایک توازن قائم کرتی ہیں۔ لیکن بھی کسی قدر اور بعض تحفظات کے ساتھ جمالیاتی اقدار کا حامی تھا۔ تاہم مارکسی نقادوں کا پیش تر جھکاؤ موضوع و مواد کی طرف ہی تھا۔ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعری کے آزاد کردار سے انھیں کوئی غرض نہ تھی۔ جس پر بعض عام قسم کے مسائل اور اظہار کے عمل میں یکساں روی نے مارکسی ادب کو محدود کر کے رکھ دیا۔ اس میں پھولنے پھولنے کی وہ صلاحیت ہی جاتی رہی جو کسی بھی زبان کے ادب کی فطری افزائش ایک شرط کا حکم رکھتی ہے۔

حواشی

1. V Afanasyev "Marxist Philosophy" Moscow 1965, p 91
2. Ibid, p 96
3. O Yakanat, "What is Dialectical Materialism", Moscow 1965, p 85
4. ارتقاء کے لغوی معنی کھلنے کے ہیں۔ جب کہ ارتقاء میں یہ مفہوم بھی شامل ہے کہ ارتقاء منکوس بھی ہو سکتا ہے۔
5. Manual "Fundamentals of Marxism- Laniraism" Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1963, p 84
6. Karl Marx & Angles "Art of Literature, p 36
7. English "Literature and Art" Letter of Minna Kantasky 1885 November, p 39
8. Ralph Fox "The Novel and the People, USA 1959, p 19
9. Ibid, p 32
10. James T. Faral "A Note on Literary Criticism" 1956, p 14
11. Christopher Caudwell "Illusion & Reality" 1949, p 13
12. Christoper Caudwell "Illusion & Reality" 1949, p 16

مکری یا مری یا مری کی آواز نکالی جائے جس کا اشارہ مری کے خیال کی طرف ہو تو یہ لفظ بھی انتہائی کارآمد ہوگا جتنا کہ لفظ مری۔ شرط صرف یہ ہے کہ معاشرہ اس لفظ کو قبول کر لے۔ لہذا انسانی نشان فطرت کا علیہ نہیں ہے بلکہ معاشرہ اسے اپنے اجتماعی عمل سے جنم دیتا اور نافذ کرتا ہے لیکن جو شخص فکر لکھتا ہے کہ لسانی نشان کو محض دال اور مدلول کے بلا جواز رشتے تک محدود کرنا ناگہانی ہے کیونکہ اس کے کچھ اور ابعاد بھی ہیں۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلول (سگنی فائڈز) اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث دوسری زبانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کو باسانی دوسری زبان میں ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً کسی ایک زبان کا لفظ مری اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشان دہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دوسری زبانوں میں مری کے متبادل الفاظ بھی شے کی اسی وضع کو نشان زد کریں کیونکہ وہاں جو شے ہوگی وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھوٹ پڑنے سے اپنے اندر وضع کے کچھ انوکھے پیرائے بھی محفوظ رکھے ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں ہر زبان کے لسانی نشانات، اپنے اپنے مدلول کی مخصوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں۔ لہذا ان کا اس طور ترجمہ کرنا کہ سارے shades of meaning گرفت میں آجائیں قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (سگنی فائڈز) کا ہے کیونکہ وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معانی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر ریلوے کا لفظ ریاست کے سربراہ کے لیے مختص رہا ہے (اور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے 'نائی' کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا ہے۔ جو شخص فکر نے لفظ cattle کا ذکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنوں میں مستعمل تھا مگر اب گایوں بھینسوں کے لیے رائج ہے۔ بات کالب لباب یہ ہے کہ لسانی نشان، دال اور مدلول دونوں سطحوں پر بلا جواز یعنی arbitrary ہوتے ہیں۔ لہذا انھیں الگ الگ کر کے دکھانا ضروری نہیں ہے۔ اصلاً یہ دونوں اس رشتے کے مہربان منت ہیں جو ان کے درمیان قائم ہو چکا ہے۔ جان اسٹورک نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ 'دال' وہ آواز ہے جو کسی نہ کسی 'مدلول' کو نشان زد کرتی ہے یا بصورت تحریر یہ وہ با معنی نشان ہے جو کاغذ پر بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی 'دال' اگر 'مدلول' کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ ایک بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں سب 'دال' کسی بھی زبان کے مادی پہلو (material aspect) کو پیش کرتے ہیں جب کہ 'مدلول' زبان کے ذہنی پہلو (mental aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے

جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھول جو دیرانے میں کھتا ہے 'لسانی نشان' نہیں ہے کیونکہ اسے لسانی نشان میں ڈھالنے والا کوئی موجود نہیں ہے۔ لیکن جب کسی ثقافتی دائرے کے اندر پھول کو رکھ دیں مثلاً جب پھول کو جنازے کا حصہ بنادیں تو وہ غم کا نشان بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایسی صورت میں پھول دال (سگنی فائڈز) کہلانے کا جب کہ غم مدلول (سگنی فائڈز) متصور ہوگا۔ جب پھول کو یوں بطور نشان استعمال کیا جائے تو وہ مخاطب اور مخاطب کے درمیان ایک کوڈ سا بن جاتا ہے۔ لہذا بقول سوسیور زبان ایک ہیئت یا form ہے موجود بالذات یا substance نہیں ہے۔

سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر استوار ہے وہ زبان کی parole اور langue میں تقسیم ہے۔ لاگک سے سوسیور کی مراد زبان کا وہ نظام (system) ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جب کہ بیروں سے مراد کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ بقول میرلے ہاگس گفتار (بیروں) آکس برگ کا وہ حصہ ہے جو پانی کی سطح کے اوپر موجود نظر آتا ہے جب کہ زبان (لاگک) وہ حصہ ہے جو زیر سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ لاگک آکس برگ کے مخفی حصے کی طرح محسوس نہیں ہے۔ لہذا ایک ایسے آکس برگ کا تصور کرنا ہوگا جس کا ظاہر حصہ تو محسوس ہے مگر مخفی حصہ ایک ایسی غیر مادی 'شے' یا نظام ہے جو اصلاً محض روایتوں، رشتوں اور اصولوں یعنی گرامر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس گرامر کے مطابق جو نظر نہیں آتی (الفاظ کو جملوں میں پرو کر مقابل خیالات یا تصورات یا notions) کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ انسان کے لیے گفتگو کرنا فطری عمل نہیں۔ اس کے لیے فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے جس کے اندر لسانی نشانات مقابل خیالات یا تصورات کے مہربان جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے نوام چامسکی نے یونیورسل گرامر (universal grammar) کا ذکر کیا تھا جو اکسائی نہیں بلکہ وہی ہے۔ یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے زبان اور گفتار کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد شطرنج کی ہر ٹیم سے ماوراء ہیں۔ لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران مختلف چالوں میں جو رشتے وجود میں آتے ہیں وہ نظر نہ آنے والے ان قواعد ہی کے مطابق ہوتے ہیں یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرائے زبان کی اس گرامر کی اساس پر استوار ہیں جو نظروں

سے اوجھل ہے۔ سوسیور کے نزدیک 'زبان' لسانی صلاحیت (linguistic faculty) کا نام ہے جب کہ 'گفتار' اس صلاحیت کی کارکردگی (performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی انتظامی صلاحیت کا اظہار منتظمین کے ذریعہ کرتی ہے۔ 'زبان' (لاگ) محض ایک عام سائنس نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا سسٹم ہے جس کے اندر جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی مندرجہ ہوتا ہے۔ ہم جب زبان (لاگ) کو گفتار (پیرول) سے جدا کرتے ہیں تو دراصل اجتماعی سماجی رویے کو انفرادی رویوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عنصر کو حادثاتی عناصر سے ممتاز کرتے ہیں۔

سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ رشتے جو انتخاب (selection) کی بنیاد پر استوار ہیں اور دوسرے جو اتحاد اور اتصال سے عبارت ہیں۔ مقدم الذکر کو عمودی روابط یعنی paradigmatic relations کا نام ملا ہے اور موخر الذکر کو افقی یعنی syntagmatic relations کا۔ مقدم الذکر رشتے عناصر کے تقابل سے اکتساب کرتے ہیں جب کہ موخر الذکر رشتے عناصر کو جوڑنے میں ماہر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر مجھے کوئی بات کہنی ہے تو میں زبان کے 'خزانے' کے اندر ایک چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب الفاظ کے فرق (difference) کی بنا پر ہوگا۔ مثلاً بیٹنے کی شے کے لیے کرسی، موٹر، حاء، تپائی، اسٹول، صوف، متعدد الفاظ زبان کے اندر موجود ہیں مگر میں لفظ 'کرسی' کا انتخاب اس لیے کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہوئی اس شے کو صحیح طور پر نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دوسری طرف جب میں انتخاب کردہ لفظ یا الفاظ کو جملے میں استعمال کروں گا تاکہ وہ مفہوم عیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے یہ عمل اتصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اور قربت (contiguity) کا مظہر قرار پائے گا۔ گویا مقدم الذکر رشتے مزاجاً عمودی ہیں اور موخر الذکر مزاجاً افقی! مقدم الذکر رشتے binary oppositions کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اشیاء کے 'فرق' سے اکتساب کرتے ہیں جب کہ موخر الذکر رشتے الفاظ کو جوڑنے کے عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسیور کے مطابق سارا لسانی نظام انھیں عمودی اور افقی رشتوں پر مشتمل ہے یہی زبان کا ساختی یا اسٹرکچر بھی ہے تاہم یہ اسٹرکچر اپنے اندر مختلف سطعیں (levels) رکھتا ہے جن میں ہر سطح پر ہم ایسے عناصر کی نشان دہی

کر سکتے ہیں جو ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں نیز ایک دوسرے سے جز کر برتر سطح کے units کو مرتب کرتے ہیں تاہم ان میں سے ہر سطح ساختیہ کے بنیادی اصولوں ہی کے تابع رہتی ہے۔

سوسیور کے فکری نظام کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان کا ایک ایسے نظام کے طور پر مطالعہ کرنا چاہیے کہ کسی ایک خاص لمحے اس کی تمام تر کارکردگی کا احاطہ کیا جاسکے نہ یہ کہ وقت کی گزراں کے ساتھ زبان میں جو تبدیلیاں آتی ہیں، صرف انھیں کو مرکز نگاہ بنایا جائے۔ اس سلسلے میں جان اسٹورک نے لکھا ہے کہ سوسیور سے پہلے کے ماہرین لسانیات زبان کا مطالعہ اس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے اور زبان کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس عمل کو سوسیور نے دو زمانی یعنی diachronic رویہ قرار دیا اور اس کی مخالفت کی۔ سوسیور کے مطابق ساختیات بحیثیت مجموعی 'یک زمانی' ہے۔ اس کا مقصد زبان کے نظام یا اس کی ساخت کو غیر تاریخی تناظر میں رکھ کر مطالعہ لانا ہے۔ (اس بات سے سروکار رکھنے بغیر کہ وہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر موجودہ صورت تک پہنچی ہے) بعد ازاں جب فرانس میں مارکسیٹ نے ساختیات کی مخالفت کی تو وہ اسی بنیاد پر تھی کیونکہ مارکسیٹ کی نظروں میں 'تاریخ' کو مسترد کرنا ناقابل فہم تھا۔ اصلاً مارکسیٹ سماجی حقیقت کی تاریخی سطح کو اجاگر کرنے کے حق میں ہے جو دو زمانی (diachronic) رویہ ہے لہذا ساختیات سے (جو یک زمانی synchronic ہے) اس کی مطابقت مشکل تھی۔ زبان کی 'دو زمانی' اور 'یک زمانی' میں تقسیم سے سوسیور نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ زبان کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو کسی غیر متغیر 'جوہر' کا حامل ہو بلکہ وہ ایک ہیئت (form) ہے جو اپنے اجزاء کے رابطہ باہم سے عبارت ہے جب کہ خود ان اجزاء کی پہچان ان کی 'موجودگی' یعنی ان کی مقرر اور متعین حیثیت کے باعث نہیں بلکہ اس بات کے باعث ہے کہ وہ باہمی 'فرق' کی بنیاد پر قائم ہیں۔ دیکھا جائے تو 'زبان' میں موجود یہ 'فرق' ہی خاص بات ہے اور اسی سے لسانی نظام کے اندر نشانات (signs) کی 'قیمت' مقرر ہوتی ہے تاہم یہ قیمت بذاتِ ہی رہتی ہے کیونکہ زبان کا سارا نظام بنیادی طور پر بلا جواز یعنی arbitrary ہے۔ غور کیجیے تو زبان کے نظام کا یہ 'یک زمانی' روپ جس کی سوسیور نے تبلیغ کی، اس انداز نظر ہی سے منسک ہے جس کا اظہار نطشے، فرائڈ اور ہائینڈرگ نے کیا ہے کہ وجود (being) یا موجودگی (presence) اصل حقیقت نہیں ہے۔ اصل حقیقت تو وہ کھیل یا لیل یا becoming ہے جو اصلاً رقص سے مشابہ

IT IS LANGUAGE WHICH SPEAKS, NOT THE
AUTHOR. MALLARME.

رولان بارتھ پس ساختیات کا پیش رو

فرانس کے ساختیاتی مفکروں اور ادبی نقادوں میں رولان بارتھ (Roland Barthes) سب سے زیادہ دلچسپ، مکتبہ رس اور بے باک نظریہ ساز تھا۔ وہ ایک سیمابوش باغیانہ طبیعت کا مالک تھا۔ زبان و ادب، اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی بت شکنی اس کی سرشت کا حصہ تھی، اور اس میں وہ ایسی لذت محسوس کرتا تھا جو اکثر اوقات تخلیق کی اعلیٰ ترین حدود کو چھو لیتی ہے۔ اپنے ادبی سفر میں اس نے کئی قلم بازیوں کھائیں، لیکن اس کی فکر میں بنیادی حیثیت 'متن کی کثیر المعنیت' کو حاصل رہی۔ وہ معنی کی وحدت اور ہر طرح کی وحدت کے خلاف تھا۔ وہ ادب کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "ادب اشیا و عوامل کی معنی خیزی (signification) کا پیغام ہے۔ محض معنی کا نہیں" (Signification) سے بارتھ کی مراد وہ عمل ہے جو طرح طرح کے معنی پیدا کرتا ہے، فقط متعینہ معنی نہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ایک ادیب کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ وہ یہ کہہ کر قاری کو گمراہ کرے کہ زبان کوئی صاف ستھرا یا شفاف میڈیم ہے جس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کر سکتا ہے۔ ایک حساس اور ذمہ دار ادیب، زبان کی صنعت گری کے کھیل کو سمجھتا ہے، اور اس کی بازی کھیتا ہے۔ بارتھ بورژوا ذہن اور اس کے طور طریقوں کے سخت خلاف تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی اس محرمات فعل میں گرفتار ہے کہ قرأت کوئی معصوم فطری عمل ہے، اور زبان کے آر پار دیکھا جاسکتا ہے۔ وہ اصرار کرتا ہے کہ "معنی نما" (signifier) کو 'تصویر معنی' (signified) کا سنجیدہ سامعہ سمجھنا چاہیے تاکہ اس کی درد سے تحریر سے بے روک ٹوک معنی پیدا ہوں۔ آواں گارو

ہونے کے باعث ہر دم بننے بگڑتے رشتوں (relations) سے عبارت ہے اور ان رشتوں سے ہٹ کر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دوسرے لفظوں میں قص کی تمام تر حرکات یا اشارات (features) قص سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے بلکہ بجائے خود قص ہیں۔ اسی طرح حقیقت کا ایک زمانی اظہار بجائے خود 'حقیقت' ہے اس میں دوئی ناپید ہے یہ خود ہی کھیل بھی ہے اور کھلاڑی بھی۔ دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔ سوسیور کی لسانیات بھی اصلاً ایک زمانی کے حوالے سے زبان کے نشانات کو ہر دم بننے بگڑتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ قص زبان یعنی langue کے اصولوں ہی کے تابع ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث بجائے خود قص کے عالم میں ہے بلکہ خود ایک لسانی قص ہے۔ زبان کے بارے میں سوسیور کے انقلابی نظریات نے بعد ازاں ساختیات پر جو اثرات مرتب کیے وہ سب کے علم میں ہیں۔ چنانچہ رولان بارتھ کی اس بات کی تفہیم کہ تخلیق پیاڑ کے پتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ان چٹنگوں کو اتارتی چلی جائے یعنی ان کا قص دکھائے، سوسیور کے نظام فکر کو سمجھے بغیر کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔



(معنی اور تاثر: ڈیڑ آغا، اشاعت: دسمبر 1998، ناشر: مکتبہ فروزان سرگودھا)

لیکن کسی مردہ میں شامل ہونے یا توجہ کا مرکز بننے سے اسے شدید نفرت تھی، اس لیے وہ ہر لیبل کو رد کرتا تھا۔ (پیدائش 1915 - انتقال 1980)۔

ابتدائی دور

رولان بارتھ اپنے ابتدائی برسوں میں ٹراں پال سارتر سے بے حد متاثر تھا، اور یہ اثر کافی مدت تک رہا، کیونکہ رولان بارتھ بھی اس مغربی فلسفے کا شدت سے مخالف تھا، جس کے رد میں 'وجودیت' پیدا ہوئی تھی۔ 'لازمیت' (Essentialism) کے مقابلے میں وجودیت نے انسان کی اس بنیادی آزادی پر زور دیا تھا جو ہر جدلی کی بنیاد ہے۔ بارتھ بھی سارتر کی طرح لازمیت اور جبریت کے خلاف ہر طرح کی بغاوت بلکہ نزاجیت (انارکی) تک کا قائل تھا۔ سارتر کی طرح وہ بھی 'لازمیت' کو بورژوازی کا نشان سمجھتا تھا اور پوری قوت سے اس کو رد کرتا تھا جیسا کہ اس کی ایک ابتدائی بحث انگریز تصنیف (1957) Mythologies سے ظاہر ہے۔

لازمیت اور بورژوازی کی مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل گیا، کیونکہ سارتر وحدت اور سالمیت (integrity) کا منکر نہیں تھا، لیکن بارتھ اپنی ذہن میں بورژوازی سالمیت کے خلاف شکست و ریخت کے فلسفے کی حمایت تک سے گریز نہیں کرتا تھا۔ اس کا کہنا تھا انسان کی وحدت ایک طرح کا داہمہ ہے، اگر غور سے دیکھا جائے تو ہم میں سے ہر ایک دراصل 'کٹی' ہے۔ وہ وحدت کا سرے سے قائل ہی نہیں تھا، خدا کا بھی نہیں، ہر وہ چیز جو غیر مسلسل اور غیر واحد ہے، بارتھ اس کی حمایت کرتا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ سوانح اسی لیے ادب نہیں کہ وحدت پیدا کرنے کی کوشش میں وہ جعل کا نمونہ پیش کرتی ہے اور غیر اصل ہے۔

رولان بارتھ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور 'مرکز گریز' (Centrifugal) ہو، اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو 'مائل بہ مرکز' (Centripetal) یا واحد ہو۔ اس فلسفیانہ سرکشی کے لیے وہ ہر خطرہ مول لینے اور کسی بھی انتہا تک جانے کے لیے تیار رہتا تھا۔ وہ ہر اس چیز کی نفی کرتا تھا جسے اس کے عہد کی بورژوازی نے دانش حاضر کے طور پر قبول کر رکھا تھا؛ بارتھ کا مرغوب ترین اظہاری حربہ 'قول بحال' ہے۔ Doxa یعنی اشیاء صورت حال کا تسلیم شدہ تصور جسے اکثریت قبول کرتی ہو، اسے بارتھ اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتا تھا۔ وہ Doxa کو تباہ کر سکا یا نہیں، لیکن اس نے اس کا احساس دلا دیا کہ حقیقت کا وہ تصور جسے بالعموم لوگ صحیح سمجھتے ہیں، حقیقت کے ممکنہ

ادبوں کا شیوہ یہی ہے کہ وہ زبان کے لاشعور کو اظہار کی سطح پر عمل آرا ہونے دیتے ہیں، تاکہ "معنی نما" آزادانہ معنی کا چراغاں کر سکیں۔ پہلے سے طے شدہ یا متعینہ معنی کی 'منسرب' ایک طرح کا جبر ہے کیونکہ اس سے متن مقید ہو جاتا ہے، اور معنی محدود ہو کر بے جان اور فرسودہ ہو جاتا ہے۔ رولان بارتھ فرانس کے ساقیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی فکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں جتنی رولان بارتھ نے۔ ساقیات کے حوالے سے نئے نئے نکات پیدا کرنے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ وہ خود بھی سوچتا ہے، اور سوچنے پر مجبور بھی کرتا ہے، وہ چونکا تا بھی ہے اور صدمہ بھی پہنچاتا ہے لیکن اس کی بات لطف و صداقت اور بصیرت سے خالی نہیں ہوتی۔ اس کو پڑھنے کا مطلب ہے ادب کے بارے میں زیادہ ذہانت سے سوچنا، اور ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے پہلے سے زیادہ حساس ہونا۔ اس کی ذات سے فرانس میں خلافتانہ ادبی تنقید کا احیا ہوا ہے، اور ادبی تنقید میں بحیثیت ایک ضابطہ علم کے تنوع بھی پیدا ہوا ہے۔ بارتھ نے تنقید کو دلچسپ بھی بنایا ہے، اور پہلے سے زیادہ فلسفیانہ بھی۔

رولان بارتھ ساقیاتی لسانیات کی گہری بصیرت رکھتا تھا، لیکن اس نے ساقیاتی فکر یا ادبی تنقید میں کسی نئے دبستان کی بنیاد نہیں ڈالی۔ وہ ایسا کرنا بھی نہیں چاہتا تھا، وہ کسی بھی دبستان سے وابستگی کے سرے سے خلاف تھا۔ اس کا حال ان نظریہ سازوں کا سا نہیں جو اپنی زیادہ تر قوت اپنے نظریے کے دفع میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس رولان بارتھ کا ذہن وسیع تر دلچسپیوں کی آماجگاہ ہے، اور عجیب و غریب حرکت کا حامل ہے۔ بارتھ نے کئی موضوعات پر لکھا، اور جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا، اپنی جودت طبع اور جولانی فکر سے نئی نئی جہات روشن کر دیں۔ اس نے اپنی ایک دلچسپ سوانح بھی لکھی ہے:

'ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES
(1975)

جس میں سوانح کی صنف کو غیر اصل اور جعلی قرار دیتے ہوئے خود اپنا خاکہ اڑایا ہے۔ ہانچوں اور چھٹی دہائی کے بعض مفکرین کی شہرت پسندی کے رد عمل میں ہر طرح کے لیبل کو مسترد کرتے ہوئے بارتھ خود اپنے بارے میں لکھتا ہے: "وہ اپنے کسی بھی ایجن کو برداشت نہیں کر سکتا، اس لیے کچھ بھی کہنا پسند نہیں کرتا۔" اپنے فکری رویوں کی رو سے وہ بنیادی طور پر ساقیاتی مفکر تھا،

تصورات میں سے محض ایک ہوتا ہے۔

جس طرح ثقافت میں Doxa ہوتا ہے، ادب میں بھی Doxa ہوتا ہے۔ کو رو کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں ہارتھ نے کاری ضرب لگائی۔ مدرسانہ تنقید اور مکتبی تنقید پر اس نے بار بار حملے کیے۔ اگرچہ بعد میں وہ 'کالج دی فرانس' میں پڑھانے لگا تھا، لیکن اس نے مرتے دم تک اپنی آزادی کو برقرار رکھا، اور کوئی پابندی قبول نہیں کی۔

ECOLE PRATIQUE EDE HAUTES ETUDES IN
PARIS.

سے جزوی وابستگی کی وجہ سے اُسے ہمیشہ اتنی آزادی رہی کہ بلا کسی روک ٹوک کے وہ اپنے خیالات کو آزادانہ پیش کر سکے۔ اُسے ادبی نظریات پر چار خاص اعتراض تھے: اول یہ کہ ادبی تنقید میں غالب رجحان غیر تاریخی کا ہے، کیونکہ عام خیال یہ ہے کہ متن کی ہیئت اور اخلاقی اقدار داغی ہیں۔ ہارتھ کبھی کیونسٹ نہیں رہا، لیکن ادب کی تاریخی کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو مارکسی ضرور ہے۔ اس نے اپنے عہد کے ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنیں کا بے جان پختہ قرار دیا، جن میں بقول اس کے ادب اور سماج کے معنی خیز جدلیاتی رشتے کی روح مفقود ہے۔ اس نے اپنی اولین کتاب (1953) "Writing Degree Zero" میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطہ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جاسکتی ہے۔ یہ کتاب دلچسپ ضرور تھی لیکن کامیاب نہیں ہوئی اس لیے کہ جو بڑا مقصد رولاں ہارتھ کے پیش نظر تھا، اس سے کہیں وسیع پیمانے پر تفصیلی مطالعے کا متقاضی تھا۔ یہاں اس کتاب کے نتیجے کے طور پر ہارتھ ہیروں کے بائیں بازو کے ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بن گیا۔

مکتبی یک سطحی تنقید پر اس کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ مکتبی تنقید کا نفسیات کا شعور، بحرمانہ حد تک معصومانہ ہے۔ سوانحی معلومات کی مدد سے متن کو سمجھنا اس کے نزدیک ناقابل معافی جرم تھا (حالانکہ اب تک بہت سے ملکوں میں اس کا چلن ہے) اس کے نزدیک ادبی متن کے عناصر کو صرف ان داخلی رشتوں کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے جو وہ متن کے دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ ساختیاتی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ نفسیاتی عوامل کا سادہ لوحانہ اطلاق یوں بھی گمراہ کن ہے کیونکہ اکثر و بیشتر متن میں کوئی شدید جذبہ، خواہش یا مایوسی ذاتی زندگی کا عکس نہیں، کئی طرح کی کشاکش اور محرومیوں کا بدل ہوتی ہے۔

ہارتھ کا تیسرا اعتراض اور بھی شدید نوعیت کا تھا، یعنی مکتبی تنقید متن کے صرف تنقید طے شدہ معنی کو صحیح سمجھتی ہے اور نہایت ڈھٹائی سے اس پر اصرار کرتی ہے۔ تنقید معنی تو صرف لغوی معنی ہو سکتے ہیں، اور ادب میں اکثر و بیشتر وہ بیہودگی کی حد تک غلط ہوتے ہیں۔ مکتبی نقادوں کے بارے میں ہارتھ نے لکھا ہے کہ ان کا ذہن جھوٹا اور نظر محدود ہوتی ہے۔ وہ ادعا عایت کا شکار ہیں، اور ادب میں اکثریت کے علم بردار ہیں، اس لیے ادب کے لطف و نشاط میں شرکت کے لیے ان کی آمریت کو تبس نہیں کرنا ضروری ہے۔ ادب فی نفسہ ابہام سے لبریز ہے اور ایک ہی فارم میں کئی معنی ساتھ ساتھ عمل آرا ہو سکتے ہیں۔ (یہاں تک پہنچتے ہوئے ہارتھ کا ساختیاتی نگری رویہ واضح ہونے لگتا ہے، یہ اولین کتاب 'Writing Degree Zero' سے واضح انحراف ہے۔)

روایتی اور مکتبی نقادوں پر ہارتھ کا چوتھا اعتراض یہ تھا کہ آئیڈیولوجی کے تئیں ان کا ذہن صاف نہیں۔ وہ ان اقدار کا بھی اقرار نہیں کرتے جن کا اطلاق وہ ادب پر کرتے ہیں، نہ ہی وہ ان اقدار کے منطقی نتائج کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ ان کی بدعتیگی مکمل ہے۔ اس رویے کو رد کرنے کے لیے ہارتھ نے مارکسزم کی اصطلاح mystification 'ابلہ فرہیت' استعمال کی ہے۔ مارکسزم کی رو سے 'ابلہ فرہیت' (Mystification) ایک گھٹا کنی سازشی نوعیت کی طاقت ہے جو تاریخی یا ثقافتی مظاہر کی اصلیت کو ظاہر نہیں ہونے دیتی۔ اس کا جواب 'رد ابلہ فرہیت' (De-mystification) کے سوا اور کچھ نہیں۔

ہارتھ کے پہلے اور چوتھے اعتراض سے صاف ظاہر ہے کہ اپنے شروع کے دور میں ہارتھ خاصا سیاسی ادیب تھا۔ بورژوازی کی شدید مخالفت، رواجی اور مکتبی فکر کے خلاف اعلان جنگ، اور ذہن و شعور کی شدید آزادی اس کی تحریروں کا امتیازی نشان ہے، لیکن رفتہ رفتہ اس کی سیاسی لے کم ہوتی گئی اور ادبی لگن نمایاں ہونے لگی۔ وہ ایک ریڈیکل دانش ور ضرور تھا، لیکن اس اعتبار سے انقلابی نہیں تھا کہ سریت مخالف (Demystifier) ہونے کے باوصف وہ سماج کے سیاسی سے زیادہ ثقافتی پہلو میں دلچسپی رکھتا تھا۔ وہ ثقافتی استحصال اور سماج کے مجسمہ نگری رویوں کے خلاف تھا۔ غرضیکہ وہ تشدد کا نہیں، دانش کی نئی روشنی کی نشاط انگیز یوں کا نقیب تھا۔

رولاں ہارتھ کی ایک اور اہم کتاب:

"THE PLEASURE OF THE TEXT (1973)

ہے جس میں اس نے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے خط و انبساط اور بالخصوص نشاط

ہے، کوئی حوالہ کوئی نسبت، کوئی تلازمہ، کوئی رمز و اشارہ، کوئی کنایہ، کوئی معنی در معنی، یا معنی در معنی کی کوئی دھندلی پر چھائیں، غرضیکہ متن کی مسطرہ سیدھی سادی معصومیت لٹوتی ہے، اور سطروں کے سچ میں جو کچھ ہے، وہ بھی بولنے لگتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ اس مقام پر گویا بیٹے اصرارے لگتا ہے اور لباس کے چاک سے بدن جھانکنے لگتا ہے۔ The pleasure of the Text کا مشہور جملہ ہے:

"IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE
THERE WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS?"

یعنی 'کیا بدن کا وہ حصہ زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتا۔ جہاں لمبوس اُسے ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے۔' غرضیکہ یہ مقام شہوانی نشاط کا مرکز بن جاتا ہے۔ متن میں جب بھی اظہاری بیکر روش عام سے ہٹ کر اچھوتی زبان سے ملتا ہے، تو بین السطور روشن ہو جاتا ہے، اور ذہن ایک ناقابلِ بیان 'لذت' سے ہم کنار ہوتا ہے۔

ضروری نہیں یہ ہر قاری کا تجربہ ہو، لیکن بارتھ کو تو پورے دوازی کی ثقہ رواہوں اور سماجی رکھ رکھاؤ پر ضرب لگنا ہی ہے۔ اس کے تصورات اور تجزیوں سے بحث کرتے ہوئے یہ پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ اس کا نمایاں وصف بہت شکنی، مسلمات کو مسہار کرنا اور طبقہ اشرافیہ کی مقلدانہ کھوکھلی اقدار کو بے نقاب کرنے کے جوش و ولولے سے سرشار ہونا ہے۔

دوسرا دور

دولوں بارتھ کی وہ تصنیف جو اس کے ادبی سفر میں ایک مونڈ کا درجہ رکھتی ہے، یا جس میں اس کے 'پس' سائنسیاتی، فکری رویے کے واضح عناصر ملتے ہیں، وہ S/Z ہے جو 1970 میں شائع ہوئی۔ اس سے بارتھ کی شہرت فرانس سے باہر دوسرے ممالک کے ادبی حلقوں میں بھی پھیل گئی اور اس کو انتہائی تازہ کار اور فکر انگیز ادبی نقاد کے طور پر جانا جانے لگا۔ S/Z میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ (Sarrasine) کو موضوع بنا کر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا۔ بالزک کا انتخاب بارتھ نے سوچ سمجھ کر کیا، کیونکہ بالزک کو بالعموم لپکا اور بنیادی نوعیت کا حقیقت نگار (Archetypal Realist) سمجھا جاتا ہے۔ اس تجزیے سے بارتھ کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ بڑے سے بڑا حقیقت نگار بھی جس کے بارے میں بالعموم

انگریزی کی کیفیت کو بطور ایک اصول کے پیش کیا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ادیب، متن اور قاری کا رشتہ اپنی نشاط سے شہوانی (Erotic) نوعیت رکھتا ہے۔ قرأت کے دوران 'جسم' 'جسم' سے ہات کرتا ہے۔ (جسم سے بارتھ ذہن کو لاشعوری کارکردگی مراد لیتا ہے) 'جسم' جو ادیب کا کمر اور سچا حصہ ہے، وہ قاری کی دسترس میں آ جاتا ہے، اور لطف و نشاط کے لیے گہرا ربط باہمی ضروری ہے۔ متن (یعنی اعلیٰ فن پارے) کے تئیں قاری کے رد عمل کے لیے بارتھ دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے Plaisir (Pleasure) — اور Jouissance (Enjoyment) یعنی 'نشاط' اور 'لذت' بارتھ کے انگریزی مترجم نے لکھا ہے کہ Jouissance کے فرانسیسی مفہوم میں جنسی لذت کا اشارہ ہے، اور بارتھ کی مراد اسی سے ہے۔ اصل متن اور اس کی جچی قرأت کا مذاہنا ہی کیفیت ہے، یعنی حظ و انبساط کی آخری حد، ذوق جانے کی کیفیت، انعام کامل، خود پسندی، کم شدگی، یا تحیر ہی تحیر، بارتھ کہتا ہے کہ لطف و نشاط اور لذت کی اس کیفیت کا بیان ممکن نہیں۔ 'نشاط' کا بیان شاید ممکن ہو، لیکن 'لذت' کا صرف احساں کیا جاسکتا ہے اور بس۔ لگتا ہے وجود کی آخری حد تک کسی شے نے بھنڈ کر رکھ دیا، کچھ لے لیا، کچھ دے دیا، یعنی تاریخی، ثقافتی، اور نفسیاتی بنیادیں مل گئیں، ذائقے، قد ریں، یادیں بدل گئیں، یا زندگی کی روز مرہ یکسانیت میں بالکل پیدا ہو گئی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ گویا زبان سے ہمارے ساقیے میں کچھ تناختی، کچھ بحران (crisis) پیدا ہو گیا، یا کوئی زلزلہ آ گیا۔

بارتھ قاری کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں، جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا، آزادانہ شرکت کی پر جوش، نشاط انگیز دعوت دیتا ہے۔ اعلیٰ فن پارے کو پڑھنے سے جو حظ و انبساط اور لطف و نشاط حاصل ہوتا ہے، اس کو یوں ظاہر کیا گیا ہے:



یعنی قرأت کے عمل کی 'خوشی' میں 'لطف و نشاط' اور 'لذت' دونوں کیفیتیں شریک ہیں۔ بقول بارتھ جب بھی ہم کسی سامنے کے صریح معنی سے آگے بڑھتے ہیں تو گونج پیدا ہوتی

یہ طے ہو کہ وہ بطور کھرے حقیقت نگار کے حقیقت کی فطری ترجمانی کرتا ہے، وہ بھی اپنی حقیقت نگاری کے لیے ذاتی محرک روایتی فطری زندگی سے نہیں، بلکہ آرٹ سے حاصل کرتا ہے۔ بالزک کا بادل تیس صفحے سے زیادہ کا نہیں، اس پر ہارتھ نے دوسو صفحوں کی کتاب لکھی۔ شاعری جو ایمپاز وانحصار کی زبان ہے۔ اس پر تو خوب خوب لکھا جاتا ہے، لیکن نگار کی تنقید میں ہارتھ نے ایک مثال قائم کی۔ ہارتھ زبان کے اجزا کو منتشر کرنے، پھر ان میں پیدا کرنے، اور متناقضانہ (Paradoxical) نکات اٹھانے میں ماہر ہے۔ اس اعتبار سے S/Z پس ساختیاتی دور کے ہارتھ کی سب سے نمائندہ اور متاثر کن تصنیف ہے۔

S/Z کے آغاز میں ہارتھ نگار کے ان نقادوں پر تنقید کرتا ہے جو دنیا بھر کی کہانیوں کو ایک داخلی ساخت کے تحت لا کر دیکھتے ہیں۔ ہارتھ کا کہنا ہے کہ ایسے نقاد ساخت کو کھولنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں، کیونکہ دراصل ہر فن پارہ مختلف ہوتا ہے۔ انفرادی فن پارے کے بے مثل ہونے میں نہیں، بلکہ اکثر فن پارے کی حقیقت (Textuality) کا حصہ ہوتا ہے۔ ہر فن پارہ پہلے سے لکھے ہوئے (Already Written) ادب کے لامحدود (Infinite) موج سمندر سے اپنا نیا رشتہ استوار کرتا ہے۔ بعض فن پارے متن کو آزادانہ پڑھنے کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں، اور صرف خاص معنوں اور حوالوں پر اصرار کرتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند ناول ایک طرح کا 'بند متن' (Closed Text) پیش کرتا ہے۔ بعض دوسری طرح کے فن پارے قاری کو نہ صرف نئے معنی افاد کرنے کی اجازت دیتے ہیں، بلکہ ایسا کرنے میں اس کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ 'بند متن' پر حملہ کرتے ہوئے ہارتھ کہتا ہے کہ اس کے حامی قاری کو متن کا 'صارف' (consumer) سمجھتے ہیں، جب کہ متن اور قاری کا رشتہ محض 'صارف' کا نہیں، بلکہ معنی پیدا کرنے والے (producer) کا ہے۔ پہلی طرح کے متن کو ہارتھ محض پڑھا جانے والا (Lisible : Readerly) اور دوسری طرح کے متن کو لکھا جانے والا یعنی تخلیق کیا جانے والا (Scriptible : Writerly) کہتا ہے۔ پہلی طرح کا متن محض پڑھنے کے لیے ہے، جب کہ دوسری طرح کا متن گویا لکھنے کا جواز پیش کرتا ہے۔ یہ تخلیق کا حق ادا کرتا ہے اور خط و انبساط کا دروا کرتا ہے، گویا دوسری طرح کا متن ایک آدرش متن ہے۔ اس مثالی متن میں 'معنی' نہاں کھجائوں کی طرح دھڑکتے ہیں، اور معنی کی نئی کائنات ابھرتی ہے۔ اس کا کوئی مترادف باب نہیں، اس میں کئی دروازوں سے داخل ہو سکتے ہیں، کوئی آمر یہ حکم نہیں لگا سکتا کہ صرف یہی دروازہ خاص دروازہ ہے، متن جن کوڈ

(رموز) سے کام لیتا ہے وہ تا حد نظر پھیل جاتے ہیں۔

یہ کوڈ کیا ہیں۔ یہ ساختیاتی معنیاتی نظام کے کوڈ نہیں۔ ہارتھ کا کہنا ہے کہ جو بھی نظریاتی نظام ہم استعمال کریں، مثلاً مارکسی، ہیگٹی، نفسیاتی، ساختیاتی وہ متن سے اپنی لامحدود آوازیں پیدا کرے گا۔ ہارتھ کا دعویٰ ہے کہ قاری جب مختلف نقطہ نظر سے مطالعہ کرتا ہے تو مختلف معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کی نام نہاد وحدت فنا ہو جاتی ہے، یعنی معنی کی وحدت ایک متحہ ہے۔ ہارتھ بالزک کے سارا زین کو 561 قرآنی اجزاء (Lexias) میں تقسیم کرتا ہے، ان میں سے بعض اجزاء ایک جملے سے زیادہ کے نہیں ہیں۔ اس کے بعد وہ ان کو باری باری پانچ کوڈ کی چھٹی (Grid) سے گزارتا ہے۔ یہ پانچ کوڈ ہیں:

Hermeneutic	تفہیمیاتی
Semic	معنیاتی
Symbolic	علامتی
Proairetic	عملی
Cultural	ثقافتی

پہلا یعنی 'تفہیمیاتی' کوڈ اس بنیادی معنی سے متعلق ہے کہ تحریر کے آغاز میں سوال اٹھتا ہے کہ یہ کیا ہے؟ یہ کون ہے؟ کیا ہوتا ہے؟ قتل کس نے کیا؟ ہیرد کا مقصد کیسے پورا ہوگا؟ وغیرہ سارا زین میں معنہ La Zambinella کی ذات کے بارے میں ہے۔ اس سے پیشتر کہ یہ سوال حل ہو کہ وہ کون ہے (دراصل وہ ایک خفیہ کیا ہوا مرد یعنی خولہ ہے جو کہانی میں عورت کے لباس میں ہے) ناول میں ایک کے بعد ایک ایسا موڑ آتا ہے، کہ اصلیت تک پہنچنے میں برابر تاخیر ہوتی چلی جاتی ہے۔ دوسرا کوڈ معنیاتی ہے۔ یہ کرداروں یا بیانیہ کے مرادی معنی سے متعلق ہے۔ لازمی نیلا کا ابتدائی احوال مختلف اجزائے معنی کو بروئے کار لاتا ہے۔ مثلاً اس کی مشکوک نسوانیت، اس کی سینہ دولت یا بھوت پریت کا داہمہ۔ تیسرا پہلو علامتی ہے جو معنی کے قطعی فرق اور انہی تھیسس کو سامنے لاتا ہے جن سے بقول ہارتھ کثیر المعنیاتی فضا پیدا ہوتی ہے، اور چیزیں پلٹ جاتی ہیں۔ اس سے جنسی اور نفسیاتی رشتوں کے وہ نمونے سامنے آتے ہیں جن میں کردار داخل ہوتے ہیں، مثلاً سارا زین سے تعارف ہوتا ہے تو اس کو باپ اور بیٹے کے علامتی رشتے میں پیش کیا جاتا ہے ('وہ ایک وکیل کا اکلوتا بیٹا تھا') ماں کے ذکر کی عدم موجودگی معنی خیز ہے

انسانی نظام ہائے نشانات میں 'مانوی نظام' (Second Order System) سمجھتا ہے جس کا اصل نظام مانوق اللسان (Metalanguage) کا کلی نظام ہے جو تکلم یا فن پارے کا اصل الاصول یعنی (First order system) ہے۔ اس احساس میں کہ کوئی بھی مانوق لسانی نظام زبان کے اصل الاصول کے طور پر کسی دوسرے مانوق لسانی نظام کا جواب دہ ہو سکتا ہے، بارتھ نے ایک ایسی مگرڈش کی جھلک دکھائی جو لامحدود ہو سکتی ہے، اور جو مانوق لسان کی طاقت کو بھی ختم کر سکتی ہے۔ بارتھ کہتا ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ بطور نقاد کے جب ہم قرأت کرتے ہیں تو ہم متن سے باہر قدم نکال کر ایسا موقف اختیار کر ہی نہیں سکتے جس پر بعد کی قرأتیں سوالیہ نشان نہ لگا سکیں۔ چنانچہ وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ تمام تحریریں بشمول تنقید کے من گھڑت (Fictive) ہیں۔ سچائی کی جگہ کوئی نہیں لے سکتا۔

ساختیاتی لسانیات کی رو سے ایک مشہور قول ہے:

"LANGUAGE SPEAKS NOT MAN"

یعنی زبان بولتی ہے انسان نہیں۔ اردو میں تو یہ اور بھی پر لطف اور معنی خیز ہے کیونکہ لفظ 'زبان' دو معنیں ہے۔ یہاں مراد ہے کہ تکلم زبان کے نظام کی رو سے ممکن ہے، نظام نہ ہو تو تکلم ممکن ہی نہیں، یعنی انسان بے زبان ہے بغیر زبان (لسانی نظام) کے۔ لہذا 'زبان' بولتی ہے انسان نہیں، یعنی انسان جو کچھ بھی کلام کرتا ہے وہ زبان کے لسانی نظام کی رو سے ہے، بغیر اس کے انسان بول نہیں سکتا۔ یہ خیال موسیئر سے چلا آتا تھا۔ ہائیڈیگر نے اسے فلسفے میں قائم کیا۔ بارتھ اپنے مشہور مضمون 'The Death of the Author' میں ملارے کا ذکر کرتا ہے اور ادب پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے قول بحال کی زبان میں کہتا ہے:

"WRITING WRITES NOT AUTHOR"

یعنی 'ادب لکھتا ہے ادیب نہیں'۔ مراد ہے ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ اگر پہلے سے تحریر (ادب) کا وجود نہ ہو تو کوئی شاعر یا مصنف کچھ لکھ نہیں سکتا۔ جو کچھ انگوٹھ نے لکھا ہے، ہر فن پارہ اس پر اضافہ ہے۔ مصنف جس ثقافت، جس زبان، جس ادبی روایت میں پلا بڑھا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اُسی روایت اور شعریات کی رو سے۔ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام اور ادبی نظام سے باہر نہ آج تک لکھا گیا ہے نہ لکھا جاسکتا ہے۔

جس کا کہیں ذکر نہیں آتا) اور جب بیٹا مصور بننے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو باپ نہ صرف اتفاق نہیں کرتا، بلکہ مخالفت کرتا ہے۔ علامتی کوڈ کا تفاعل اس وقت بڑھ جاتا ہے جب نرم دل ہمسہ تراش Bouchardon ماں کی کمی کو پورا کرتا ہے اور باپ اور بیٹے میں مصالحت کراتا ہے۔ چوتھا کوڈ عمل کا کوڈ ہے۔ اس کے ذریعے بارتھ محل اور رویوں کی منطق کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ سلسلہ Lexias پچانوے سے ایک سو ایک تک چلتا ہے۔ راوی کی سبکی بوڑھے خواجے کو چھو لیتی ہے، اور اس کے ٹھنڈا پینہ چھوٹ جاتا ہے۔ انکشاف ہونے پر مکملی بچ جاتی ہے۔ عزیز و اقارب مارے گھبراہٹ کے دوڑے بھاگتے ہیں، اور لازمی نیلا مارے ڈر کے ساتھ والے کمرے میں جا کر صوفے پر گر جاتی ہے۔ پانچواں اور آخری کوڈ ثقافتی کوڈ ہے جو ان تمام حوالوں کا احاطہ کرتا ہے جو معلومات میں اضافہ کرتے ہیں (مثلاً جسمانی، طبی، نفسیاتی، ادبی، وغیرہ) یہ سوال اکثر اٹھایا گیا ہے کہ بارتھ نے اس تجربے کے لیے ایک حقیقت پسندانہ متن کا انتخاب کیوں کیا۔ دراصل متن کے اجزا کو کیابی کے ساتھ پارہ پارہ کرنے، ان کے معنی کو منتشر کرنے اور پھر کوڈ کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ دکھانے سے بارتھ کا مقصد ایک حقیقت پسندانہ متن کی کلاسیکی وحدت کو جس نہس کرنا تھا تاکہ حقیقت پسندی کی حدود کو برہنہ کیا جاسکے۔ حقیقت پسندانہ متن سے حقیقت کی جس فطری اور من و عن ترسانی کی توقع کی جاتی ہے، بارتھ کا معنی در معنی کا ابہام اس توقع کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ خصی کرنے کی قصیم، ہنسی رول کا خلط ملط، سرمایہ داروں کے ذرائع دولت کی پراسراریت، ہر شے پنہاں اور غیر نمائندہ معنی کی کھوج کی دعوت دیتی ہے۔ بارتھ کی مسلمات کو پلٹ دینے کی شدید خواہش، آزادہ روی اور مزاج کی کثیر المعنیت کو اور کیا چاہیے تھا۔ لگتا ہے کہ بعد کی پس ساختیات کے بہت سے مضمر عناصر گویا اس حقیقت پسندانہ متن میں پنہاں تھے۔ بارتھ کی باریک بینی قرأت اور وجود طبع نے ان کو بے نقاب کر دیا۔

روایاں بارتھ کے پہلے دور میں سیما لوجی (نشانیات) پر زور تھا، دوسرے دور میں وہ سیما لوجی سے رفتہ رفتہ ادب کی طرف آگیا۔ اس دوسرے دور کو اکثر مبصرین نے بارتھ کا پس ساختیاتی دور قرار دیا ہے جس میں بارتھ کی توقعات اور محرکات سائنسی سے زیادہ جھلکتی ہیں۔ Elements of Semiology (1965) میں بارتھ کا دعویٰ تھا کہ ساختیاتی طریقہ کار سے انسانی کلچر کے تمام نظام ہائے نشانات کو سمجھا جاسکتا ہے۔ سیما لوجی کا ماہر زبان یا کسی تحریر کو

دو لاں بارتھ امریکہ کی 'نئی تنقید' کے سخت خلاف تھا۔ 'نئی تنقید' پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار بارتھ ہی نے کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ 'نئی تنقید' کا ذہنی رویہ 'موضوعیت' کا ہے۔ یعنی بقول بارتھ نئی تنقید کے نزدیک 'ادب' ان اشیاء اصولوں، ہیئتوں اور کارناموں کا مجموعہ ہے جس کا کام سماج کی عمومی معاشیات میں موضوعیت کو مضبوط کرنا ہے، (On Racine, 171-2) نئی تنقید کا اصل الاصول ہے کہ بحث چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔ بارتھ اس کے سخت خلاف ہے، اور وہ رچرڈز کے 'متن' اور 'متن محض' کے نظریے کو حقارت سے رد کرتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ 'معصوم' (innocent) قاری جس پر رچرڈز کے Practical Criticism کا انحصار ہے اس کا کہیں وجود نہیں۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ صفحے پر چھپے ہوئے لفظ سے معنی اخذ کرنے کا عمل خلا میں نہیں ہوتا۔ قرأت (Reading) کا عمل ایک پیچیدہ اور تہہ دار عمل ہے۔ اس دوران معاشی، سماجی، جمالیاتی اور سیاسی تصورات اور اثرات کے پورے سلسلوں کا عمل در عمل جاری رہتا ہے جس سے متن کے تیس ہمارا رد عمل مرتب ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کی پیچیدگی اور اہمیت سے انکار کرنا خود کو دھوکا دینے کے مترادف ہے۔ بقول بارتھ معروضی متن یا متن کے پہلے سے طے شدہ معنی ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتے۔

"THERE EXISTS NO 'OBJECTIVE' TEXT AND NO PRE-ORDAINED 'CONTENT' STORED WITHIN IT." (P. 154)

بارتھ کا کہنا ہے کہ تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہہ در تہہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کی نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں:

"ALL CRITICAL POSITIONS AND JUDGMENTS IN FACT MASK A COMPLEX POLITICAL AND ECONOMIC IDEOLOGY, THERE IS NO NEUTRAL OR INNOCENT CRITICAL POSITION." (P. 154)

ہاں اس نے اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بارتھ کا یہ نکتہ مارکسی نظریے سے ملتا جلتا ہے، کیونکہ مارکسی نظریے کی رو سے بھی 'نئی تنقید' سرمایہ داری کی نظریاتی توسیع ہے۔ لیکن دونوں کے فلسفیانہ محرکات الگ الگ ہیں۔

دو لاں بارتھ اور دوسرے ساختیاتی مفکرین فن پارے کی کل (total) معنویاتی توجیہات کو

جو بھی فن پارے کے حوالے سے پیدا ہوتی ہوں، قبول کرتے ہیں۔ فن پارہ معروضیت، یا محسوس حقیقت کی تمام نہاد تجدید سے کہیں آگے جاتا ہے۔ فن پارے کا وجود صرف وہ ہرگز نہیں جو دکھائی دیتا ہے۔ غرض 'نئی تنقید' ادب کے اس جوہر سے ہم کلام ہونے میں کوشاں ہے جس میں معنی 'معنی نما' سے فروغ پا کر معروضیت اور صداقت کو مقصود نہیں بناتے بلکہ اپنے وجود اور ارتباط کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ اس فکری رویے کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ ساختیات نقاد کو ایک نئی اہمیت اور نیا کردار عطا کرتی ہے۔ نقاد فن پارے کا محض تماشا بنی نہیں ہے۔ نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (Ready-Made) مال ہے، نہ نقاد محض اس کا صارف (Consumer) ہے۔ ساختیات کے نزدیک نقاد، فن پارے کو اپنی قرأت (Reading) سے معنی دیتا ہے۔ چنانچہ نقاد کے لیے ضروری نہیں کہ وہ نیازمند اندہ طور پر فن پارے کے احکامات کے آگے سر جھکا دے۔ اس کے برعکس نقاد عملی طور پر معنی کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ فن پارے کو 'موجود' بناتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے:

"THE CRITIC ACTIVELY CONSTRUCTS THE MEANING, HE MAKES THE WORK EXIST: THERE IS NO RACINE EN SOI, RACINE EXISTS IN THE READING OF RACINE AND APART FROM THE READINGS THERE IS NO RACINE." (P. 157)

یعنی 'غالب' وہی ہے جو شعر غالب یا خطوط غالب کی قرأت میں موجود ہے، متن غالب کی قرأت سے ہٹ کر کوئی غالب نہیں ہے۔ مزید یہ کہ کوئی بھی مدلل قرأت غلط نہیں ہوتی۔ ہر قرأت فن پارے کے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی فن پارے کے وجود میں ہر وہ چیز شامل ہے جو ادبی روایت میں اس کے بارے میں موجود ہے۔ کوئی فن پارہ فنا نہیں ہوتا۔ بارتھ کا ایک اور اہم بیان ہے:

"A WORK IS ETERNAL NOT BECAUSE IT IMPOSES A SINGLE MEANING ON DIFFERENT ME, BUT BECAUSE IT SUGGESTS DIFFERENT MEANING TO A SINGLE MAN, SPEAKING THE SAME SYMBOLIC LANGUAGE IN ALL AGES: THE WORK PROPOSES, MAN DISPOSES." (P. 157)

رواں بار تھ کی پس ساختیاتی فکر کا بہترین اظہار اس کے مختصر مضمون 'The Death of the Author' میں ہوا ہے۔ وہ اس روایتی تصور کو سختی سے مسترد کرتا ہے کہ مصنف متن کا مبداء ہے، یا معنی کا ماخذ ہے، یا فن پارے کی تصریح و تعبیر کا واحد اختیار مصنف کو ہے۔ اولاً خیال یہ تھا کہ بار تھ کا موقف 'نئی تنقید' کے حامیوں سے مختلف نہیں۔ جو متن کی آزادانہ حیثیت پر اصرار کرتے ہیں، اور فن پارے کو خود متکلی قرار دیتے ہیں، یعنی فن پارے کی معنویت خود اس کی ساخت میں ہے نہ کہ مصنف کے منشا میں۔ لیکن درحقیقت اس نظریے میں بھی مصنف کی ذات چور دروازے سے داخل ہو جاتی ہے، یعنی فن پارہ ایک پیچیدہ لسانی شبیہ یا نشان (Icon) ہے جو مصنف کے تصور حقیقت (World-View) کو ظاہر کرتا ہے۔ بار تھ کا نظریہ اس طرح کے 'تصورات انسانی' (Humanistic Notions) کے بالکل خلاف ہے اور انتہائی ریڈیکل ہے۔ بار تھ نے مصنف سے اس کا مابعد الطبیعیاتی لہادہ اتر دیا اور اسے ایک ایسے دوراے پر کھڑا کر دیا جہاں زبان اور اظہار کی لامحدود آوازیں، ان کا شور، اور ان کی 'مدائے بازگشت' 'موج در موج' ایک دوسرے کو زیر کرتی ہوئی معنی کی قوس قزح پیدا کرتی ہیں۔ چنانچہ قاری جس طرف سے بھی چاہے متن میں داخل ہو سکتا ہے، کوئی ایک راستہ، کوئی ایک دروازہ، خاص دروازہ نہیں ہے۔ بار تھ کا اصرار تھا کہ قاری متن کی معنی خیزی کے عمل میں برابر کی شرکت کے لیے آزاد ہے، بغیر 'معنی نما' کی آمرانہ بندش محسوس کیے۔ قاری زبان کی سلطنت کے مقامات کا مظہر ہے، اور وہ معنی کے کسی بھی نظام سے متن کو وابستہ کرنے اور مصنف کے منشا کو نظر انداز کرنے میں یکیتاً آزاد ہے۔

بار تھ کا موقف کئی اعتبار سے صدمہ پہنچاتا ہے اور فکر کو انگیز کرتا ہے:

"FROM WORK TO TEXT" میں بار تھ کہتا ہے 'متن بلاشبہ لفظوں کا مجموعہ ہے۔ لیکن یہ اس طرح معنی نہیں رکھتا جس طرح لفظ سے معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ عام طور پر متن معنی کو لامحدود طور پر التوا میں رکھتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ متن جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ ناقابل اظہار ہے، بلکہ یہ کہ متن 'معنی نما' کی آتش بازی ہے۔ یہ پارہ زبان ہے جو ساخت رکھتا ہے لیکن بغیر مرکز کے جس کا کوئی اختتام نہیں۔' (ص 76)

"TEXT IS LIKE A PIECE OF LANGUAGE, STRUCTURED, BUT DECENTERED, WITHOUT CLOSURE."

بار تھ کہتا ہے کہ متن کی 'کثیر المعنویت' ناقابل تخفیف ہے، اور اس کی وجہ اس کی حوالی، حلازے، اور مناسبتیں ہیں، جو ایک متن میں دوسرے متن کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ بار تھ اس رشتے کو (intertexts) کہتا ہے جس میں کوئی بھی متن واقع ہوتا ہے۔ 'یہ حوالوں سے گندھا ہوا ہوتا ہے بغیر حوالوں کے وادین کے جن کی مدائے بازگشت بین السطور گونجتی رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی متن کی کوئی دو قرأتیں ایک جیسی نہیں ہوتیں، کیونکہ متن کئی دوسرے متن کے ساتھ گھلا ملا رہتا ہے۔ بار تھ یہ بھی کہتا ہے کہ مصنف یا اس کے منشا کو معنی خیزی کے عمل میں کوئی دخل نہیں۔ بار تھ کا مشہور قول ہے کہ 'متن اپنے والد کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔' (ص 78)

"THE TEXT IS READ WITHOUT THE FATHER'S SIGNATURE."

رواں بار تھ کی حیثیت ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک کڑی کی اسی لیے ہے کہ اس کی آزاد روی، نشاط انگیزی، بت شکنی اور باغیانہ سرشت نے کلاسیکی ساختیات کی سائنسی معروضیت پر کئی سوال قائم کیے، اس کی آمریت کو لاکا رہا، اور تازگی فکر کی نئی راہ کھول دی۔ اس روش کے عام کرنے میں بار تھ کے متعدد معاصرین بھی پیش پیش تھے۔ ان کے تازہ کارانہ اور مجتہدانہ فکری رویوں کو 'پس ساختیات' کا نام دیا جاتا ہے۔

مصادر و کتب

1. ROLAND BARTHES, WRITING DEGREE ZERO (PARIS 1953); (LOND 1967; NEW YORK, 1977)
2. ROLAND BARTHES, MYTHOLOGIES (PARIS 1957); (LONDON 1972)
3. ROLAND BARTHES, ON RACINE (PARIS 1963); NEW YORK 1964).
4. ROLAND BARTHES, ELEMENTS OF SEMIOLOGY, (PARIS 1965); (LONDON 1967; NEW YORK 1977).
5. ROLAND BARTHES, SYSTEME DE LA MODE (PARIS 1967).

ژاک دریدا

دریدا موجود و مہد کا سب سے مشکل لسانی مفکر سمجھا جاتا ہے۔ اس کا ادبی اور فلسفیانہ نظریہ رد تکلیل سمجھنے اور پیچیدہ ادبی مباحث اور مشکل تعبیری تضام (conflict of interpretation) کو جنم دے رہا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ متن میں معنی کے قیام پذیر ہونے کا قائل نہیں ہے۔ ابھی وہ طالع معنی کے استقبال سے قاصر نہیں ہونے پاتا کہ معنی اپنا رخ سرباوند مٹنے لگتا ہے۔ گویا یہ قول شاعر:

ترا آنا نہ تھا خالم مگر تمہید جانے کی
گویا متن کی حیثیت ایک رہ گزر کی سی ہے جہاں سے معانی کے قائلے گزرتے رہتے
ہیں اور قیام پذیر نہیں ہوتے۔ متن کے اس معنی گریز، رجحان کو دریدانے ایک مخصوص فلسفیانہ نقطہ
نظر سے دیکھا ہے اور نئے ادبی، لسانی اور فلسفیانہ تصورات سے آشنا کیا ہے۔ دریدا کے فکری
اثرات کا دائرہ مسلسل وقعت پذیر ہے۔ اس کی فکر یورپ اور امریکہ تک محدود نہیں اب وہ
ایشیا کے ساحلوں کو چھو رہی ہے۔ برصغیر کے علمی ادبی حلقوں میں بڑی گرم جوشی سے اس کی
پذیرائی ہو رہی ہے۔ بالخصوص جدید اردو تنقید اس کے لسانی فلسفہ سے اثر پذیر ہو رہی ہے۔ علمی
اصطلاحوں سے گراں ہار یہ نقطہ نظر ہمیں متن میں پوشیدہ نئے امکانات سے آشنا کر رہا ہے۔ متن
کے دامن میں تازہ پھولوں کی بارش ہمیں آمد بہار کی خبر سنارہی ہے:

چمن کو یمن قدم نے ترے نہال گیا
دریدانے متن میں پوشیدہ بعض ایسے گوشوں سے روشناس کیا ہے جو خود متن کے وجود کے
لیے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصنف کی ارادی منصوبہ کو تو ساختیات نے پھٹے ہی
بمردود کر دیا تھا۔ لیکن دریدانے متن کی منصوبہ، ہی کو ہٹو کر دیا بلکہ اس اتوائے معنی کو متن کا

6. ROLAND BARTHES, S/Z (PARIS 1970); (NEW YORK 1974; LONDON 1975).*
7. ROLAND BARTHES, THE PLEASURE OF THE TEXT (PARIS 1973) (NEW YORK 1975; LONDON 1976).*
8. ROLAND BARTHES, ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES (PARIS 1975); (LONDON & NEW YORK 1977).
9. TERENCE HAWKES, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (LONDON 1977), SECTION ON BARTHES, PP., 106-22), 161-60.*
10. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX 1985), SECTION ON BARTHES, PP., 74-78.*
11. ROBERT SCHOLES, STRUCTURALISM IN LITERATURE (YALE 1974), SECTION ON BARTHES, PP., 148-56.
12. JOHN STURROCK, EDT., STRUCTURALISM AND SINCE (OXFORD 1979), SECTION ON BARTHES, PP., 52-80.*



(ساختیات میں ساختیات اور مشرقی شعریات: کوئی چند ہر جگہ اشاعت: دسمبر 1988ء، انگریزی کیشل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

بنیادی رجحان قرار دے کر معنی پرستوں کی ساری توقعات پر پانی پھیر دیا اور ان کو ایک نئی بے پردہائی کی کیفیت سے دوچار کر دیا:

ہوس مگل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا ہے پردہائی نے مجھے

دریدہ ایک جانب تو سائیر سرل اور ہینڈلر سے متاثر نظر آتا ہے اور ان کے انکار کو نئی دستوں سے آشنا کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی روایت کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ دریدہ فرانس کا ایک یہودی فلسفی ہے جس کی تحریروں میں دور جدید اور عہد نامہ متیق دونوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ وہ اپنی تہذیبی اور مذہبی روایت سے مزاحمت نہیں بلکہ اس روایت کا امین اور محافظ ہے۔ اس نے اپنے روایتی شعور کو قبول بھی کیا ہے اور اسے آگے بھی بڑھایا ہے۔ یہ روایتی پہلو دریدہ کی فکر کے پس منظر کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتا ہے اور ان مشکلات کو کافی حد تک کم کر دیتا ہے جو رد تکمیل کے نظریہ کی تنہیم میں ہمیں پیش آرہی ہیں۔

ساختیات نے جن مباحث کو جنم دیا تھا انھوں نے پورے یورپ اور امریکا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ سائیر کے نزدیک زبان میں انفریق (differance) کے علاوہ کچھ نہیں وہ مثبت اظہار سے عاری اور عاجز ہے۔ زوجی تضاد (binary opposition) معنی کے پریشیدہ ضد و خال کو واضح اور روشن کرتا ہے۔ یہ انفریق و تضاد معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ جن کی رد تکمیل (Deconstruction) سے معنی کا پرند قاعب ہو جاتا ہے۔ دریدہ کا تصور معنی اس کی فکر کا مرکز و محور ہے۔ وہ معنی کے وجود سے یکسر انکار نہیں کرتا بلکہ اس کو نئے بدلے ہوئے تناظر میں دیکھتا ہے۔ وہ معنی سے زیادہ تعین معنی سے اختلاف رکھتا ہے۔ وہ معنی کو اس حد تک قبول کرنے میں مضائقہ محسوس نہیں کرتا جب تک اسے متعین نہ کیا جائے۔ تعین معنی کو وہ پردہ بال عطا کرتا ہے جس کی جانب ہمارے خواجہ میر درد نے اشارہ کیا تھا:

کاش تا شمع نہ ہوتا گزر پردانہ
تم نے کیا قہر کیا بال و پر پردانہ

دریدہ کے نزدیک معنی صرف انفریق سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ انفریق والتوا معنی کو تعین سے محفوظ رکھتے ہیں اور اس طرح معنی کی تشکیل کا عمل بھی مکمل نہیں ہوتا اور نامعلوم جہت میں اس کا سفر جاری و ساری رہتا ہے۔ دریدہ کی ایک مشکل یہ بھی ہے کہ وہ معنی سے زیادہ معنویت

اور متن سے زیادہ متحیت (textuality) کا تامل ہے۔ اس نے متن کے بدلنے ہوئے احوال کو رقم کرنے کی کوشش کی ہے جس طرح کبھی غالب نے کی تھی:

نہیں مگر سرد برگ اور اک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

دریدہ کے نزدیک معنی قائم نہیں ہوتا بلکہ مسلسل بہاؤ اور التوا کی کیفیت سے دوچار رہتا ہے۔ انفریق والتوا کی اس ملی جلی کیفیت کو دریدہ (differance) کا نام دیتا ہے۔ اس نئی اصطلاح میں حرف الف یا A کی موجودگی دریدہ کو عہد نامہ قدیم تک لے جاتی ہے اور اس طرح وہ اپنی عداوت کے اولین سرچشمے تک پہنچ جاتا ہے۔ دریدہ کے اس سفر روایت کی داستان مشہور مفکر مسیحی Robbi Eliezerio نے اس سلسلے میں اس کے اس قول کو بھی نقل کیا ہے:

If all the seas were of link and all ponds planted with
needs, if the sky and the earth were parchments and if all
human beings practised the art of writing - they would
not exhaust the Torah I have learned, just as the Torah
itself would not be diminished any more than is the sea
by the water removed by a paint brush dipped in it.

دریدہ نے اسی تصور تورات کا اطلاق اپنے تصور متن پر کیا ہے۔ علاوہ از میں عرقائے قبائل (Cabalists) کے نزدیک احکام عشرہ کا پہلا حرف جو سنا گیا وہ الف ہے۔ یہی الف کو یعنی A کو شامل کرے Differance کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ گویا دریدہ نے یہودی تصوف اور قبائل کے code کا ایسا فلسفیانہ استعمال کیا ہے کہ اس میں انفریق والتوا کے مفاد ہم سٹ کر یک جا ہو گئے ہیں۔ یہ اس امر کی طرف واضح طور پر اشارہ کرتا ہے کہ دریدہ اپنی تہذیبی اور مذہبی روایت کو بے حد اہمیت کا حامل قرار دیتا ہے۔ اس نے اپنی روایت کو جس جدید فکری (Post-modern culture) سے اس طرح مربوط کر دیا ہے کہ بیسویں صدی کے بدلنے ہوئے تناظر میں ایک نئی فکر اور معنویت کا سرچشمہ بن گیا ہے۔ یہودی تصوف کے مطابق حقیقت تورات کبھی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ لباس بدلتی رہتی ہے اور اسی لباس کو روایت کا نام دیا گیا ہے۔ علاوہ از میں تورات میں کوئی ایک متعین صداقت نہیں بلکہ وقت اور ضرورت کے مطابق اس میں صداقت دریافت کی جاسکتی ہے:

The cabalist conception was later radicalized again.

Now even the written Torah is considered a problematic translation of the divine word into the language of human beings. Everything is oral Torah from the beginning. It keeps changing its clothes permanently and these clothes are the tradition.

(Discourse on Modernity : Habermas)

ایک سوال یہ بھی ہے کہ احکام عشرہ (Ten Commandments) اسرائیلیوں پر بعینہ مکشف کیے گئے یعنی کسی تحریف کے۔ قبالہ کے کچھ محققین کہتے ہیں کہ پہلے دو احکام جو توحید کے بارے میں ہیں، وہ براہ راست خدا کی طرف سے جاری ہوئے، کچھ اس رائے سے متفق نہیں۔ ربی مینڈل کے خیال میں یہ درست نہیں کہ دو احکام براہ راست خدا کی جانب سے مکشف ہوئے۔ اسرائیلیوں نے جو کچھ سنا وہ حرف 'Aleph' یا الف ہے۔ جس سے پہلے حکم کا آغاز ہوتا ہے۔ شولیم لکھتا ہے یہ انتہائی اہم بیان ہے جو ہمارے ذہن کے لیے خاطر خواہ یا کافی مواد فراہم کرتا ہے۔ چنانچہ لکھتا ہے:

"For in Hebrew the consonant 'Aleph' represents nothing more than the position taken by the larynx when a word begins with a vowel. Thus the aleph may be said to denote the sourced of all articulate sound... To hear the aleph is to hear next to nothing, it is a preparation for all audible language, but in itself contains no determinate, specific meaning. Thus with his daring statement... Rabbi Mendel transformed the revelation on Mount Sinai into a mystical revelation, pregnant with infinite meanings, but without specific meaning. (The philosophical Discourse of Modernity by Habermas page - 183)

سرچشمہ یہی اسرائیلی روایت اور ربی مینڈل کی تعبیر و تفسیر ہے۔ کیونکہ روٹھکیل کا بانی مفکر ڈاک دریاہ متن کی معنویت کو کم و بیش اسی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے جس انداز سے ربی مینڈل اسرائیلی روایت کی توجیہ و تشریح کرتا ہے۔ متن کی معنویت کا ملتوی ہوتے رہنا اور کسی خاص قسم کی معنویت سے خالی ہونا، ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کی خشت اول ہے جس میں تورات اور قبالہ کی فکر کی بازگشت محسوس ہوتی ہے۔ difference میں الف کی موجودگی روٹھکیل کو یہودی

تصوف کے مشکلفات کی طرف لوٹا دیتی ہے اور اسرائیلی روایت کو خون تازہ فراہم کرتی ہیں۔ دریدا کی کتاب Of Grammatology (نحویات کی اساس) یہی تصوف کی روایت ہے جو دریدا کی تحریروں میں ایک دائمی نقش رکھتی ہے۔ ہمسہ ماس جدید تہذیب کا ایک مستند اور عظیم فلسفی ہے۔ دریدا کی فکر کے روایتی سرچشمے ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں کہ دریدانے بھی ہسرل اور ہیڈیگر کی طرح یہودی سریت میں پناہ ڈھونڈ لی ہے:

چوں ندیدند حقیقت رہ انسانہ زرد

لیکن یہ صرف تصویر کا ایک رخ ہے کیوں کہ دریدا روایت سے متاثر ضرور ہے روایت پرست نہیں ہے۔ اس کی لسانی فکر لفظ مرکزیت (Logocentricism) کے خلاف ہے۔ لفظ مرکزیت روایت کا ایک حصہ ہے یعنی جب کچھ نہ تھا تو لفظ تھا۔ لیکن دریدا اس فکر سے نہر آزا رہا ہے خاص طور پر ہسرل اور ہیڈیگر کے لسانی تصرات سے دو برس پکار رہا ہے اور موجودگی کی مابعد الطبیعیات (metaphysics of presence) کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ تصور مابعد الطبیعیات ہمیں حقیقت اور زبان کے اور اک سے مزاحمت پر مجبور کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ دریدانے متن کو پہلے سے قائم شدہ مفروضات سے آزاد کرنے میں بڑی مدد کی ہے۔ اس نے اہل قبالہ کی دقیقہ منجیوں سے روٹھکیل کی تشکیل میں مدد ضرور لی ہے لیکن روٹھکیل کا عمومی رجحان secular نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ انداز بیاں کا اعجاز ہو اور دریدا کی فکر کے حقیقی خدو خال مذہب اساس ہوں اور اس عالم گیر فروغ یہودیت کا حصہ ہوں جس کے تحت Protocols کی اشاعت ظہور میں آئی لیکن یہ مسئلہ اقدار کے تعین کا ہے اس لیے کسی نتیجہ پر پہنچنے سے پہلے اس کا بغور جائزہ لینا ہوگا۔

اب تہذیبی خزانے سے فیض یاب ہونا کوئی معیوب بات نہیں بشرطیکہ اس کی تہ میں یہودی پرستی کے مذموم عزائم کا فرمانہ ہوں۔ دریدا ایک جگہ لکھتا ہے:

"Deconstruction is not neutral. It intervenes."

ادری بیان سے دریدا کے معاشرتی اور سیاسی عزائم ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ ذہنی تضادات میں کم زور کی طرف داری کا قائل ہے جیسے مرد اور عورت میں فریق ثانی یا اسرائیل اور محنت کا محنت کا ساتھ دینے کا عزم رکھتا ہے جس کے ڈاٹے مارکس کی طبقاتی کشمکش سے جالتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ مارکس کی طرح دریدا کی فکر کوئی قابل عمل معاشرتی مساوات کا نظریہ یا فلسفہ

نہیں ہے اس نے تحریر کو اس قدر اہمیت دی ہے کہ اس کی فکر صرف تحریر تک محدود ہو کر رہ گئی۔
حقیقی زندگی کے خدوخال درست کرنے میں کوئی کردار ادا نہ کر سکی۔

یہودیوں کی نسل پرستی اور اس کے غیر انسانی مقاصد کو دریدہ زیر بحث نہیں لانا لیکن یہ بالکل واضح ہے کہ وہ ہر قسم کی نسل پرستی کے خلاف ہے۔ 1986 میں دریدہ نے نسل منڈیلا کی حمایت میں ایک مجموعہ مضامین مرتب کرنے میں مدد کی۔ اس سلسلے میں دریدہ رقم طراز ہے:

”پہلے طبقاتی نظام نہیں تھا۔ نہ امیر تھے نہ غریب اور انسانوں کے ہاتھوں انسان کا
اتصال بھی نہیں تھا۔ سارے انسان آزاد اور برابر تھے اور یہی حکومت کی بنیاد
تھی۔ اس عام اصول کو تسلیم کیا گیا اور اس کا اظہار کونسل کے آئین میں کیا گیا۔
ایسے معاشرے میں انقلابی جمہوریت کے بیج ہوتے ہیں جس میں کسی سے بھی
غلامانہ سلوک نہیں کیا جاتا اور جس میں غربت، ضرورت اور عدم تحفظ نہیں ہوتا۔“

نسل پرستی کے خلاف اپنے ایک ابتدائی مضمون میں دریدہ نے نسل منڈیلا کی تعریف و
توصیف اور اس کی حمایت میں آواز بلند کی۔ نومبر 1983 میں پیرس میں ایک آرٹ کی نمائش کا
اہتمام کیا گیا جس کا موضوع تھا Art Against the Aparthes اور اس نمائش کے بارے میں
مختلف مضامین کا تعارف دریدہ نے تحریر کیا تھا۔ اپنے ابتدائے میں دریدہ نے لکھا تھا کہ یہ نمائش
پوری مغربی تاریخ کا احاطہ کرتی ہے لیکن یہ ایک غیر واضح اور مبہم تحریر تھی۔ نسل منڈیلا کے بارے
میں جب دریدہ کا مضمون شائع ہوا تو اس ابتدائی مضمون کا متن بھی واضح ہو گیا۔ دریدہ کے نزدیک
مغربی تہذیب میں ایک بڑا تضاد تھا، اس کی اپنی اقدار اور سیاست کے درمیان، اس کے فلسفے اور
اس کے عمل کے درمیان۔ دوسرے لفظوں میں مغرب نظریہ کی حد تک تو مسلک مساوات کا قائل نظر
آتا ہے لیکن عملی طور پر حقیقت کی دنیا میں عدم مساوات پر عمل پیرا ہے۔ دریدہ کی نظر میں دوسری
تہذیبوں میں بھی نسل پرستی پائی جاتی ہے، لیکن یورپین تہذیب وہ واحد تہذیب ہے جس میں نسل
پرستی ریاستی سیاست کا ایک حصہ ہے اور اس کو ایک سرکاری نظریہ یا اصول کا درجہ دیا گیا ہے۔

دریدہ کے بعض نقادوں نے دریدہ کے اس موقف کو جمہوری کلچر سے ناواقفیت کی بنیاد قرار
دیا اور کہا کہ دریدہ کے پیش نظر جمہوری اقدار کا ارتقا اور تاریخی عمل نہیں ہے لیکن اس بحث کو ہم
آگے بڑھانے کے حق میں اس لیے نہیں ہیں کہ ہمارے پیش نظر دریدہ کی پس جدیدیت کے
حرکات کی تلاش ہے۔ بلاشبہ ایک محرک تو دریدہ کی اپنی روایت ہے دوسرے حرکات کی تلاش

آئندہ کسی مضمون میں کی جائے گی۔ فی الحال تو اس پر ہی اکتفا کرنا ہے کہ دریدہ اپنی روایت سے
کافی حد تک متاثر نظر آتا ہے لیکن صرف علمی حدود میں اس نے یہودی مقاصد کی تکمیل میں کوئی
حصہ نہیں لیا اور انسانیت کو نسل پرستی سے نجات دلانے میں موثر کردار ادا کیا۔ اپنے سرایہ علمی
سے استفادہ کیا اس کی تجدید کسی بھی لحاظ سے ممنوع و معیوب نہیں۔ البتہ لاشعوری حرکات کے
بارے میں یا اجتماعی لاشعور کے مطالبات کے بارے میں کچھ کہنا قبل از وقت ہو گا کیوں کہ
رد تکمیل کے نفسیاتی عوامل کی تلاش کا سفر شروع ہو چکا ہے۔ ابھی تو اس نظریہ کو کئی مراحل سے
گزرنا ہے اور ادب اور فلسفے میں اس کے مثبت اثرات کا جائزہ لینا ہے۔ رد تکمیل کے روایتی
پس منظر کے ادراک کے بغیر اس کے پس جدید کردار کی تفہیم ممکن نہیں۔ ہر نئے نظریہ اور نئے
تصور کی جڑیں اس کے ماضی میں پیوست ہوتی ہیں۔ دریدہ پس جدید کلچر کا سب سے اہم نمائندہ
ہونے کے باوجود اپنی روایت سے بے خبر نہیں اور اسے برتنے کا فن بھی جانتا ہے۔ لیکن اس کا
مطلب یہ نہیں ہے کہ دریدہ کی فکر روایت نوعیت کی ہے۔ اس نے موجودگی کے تصور کو سخت تنقید کا
نشانہ بنایا ہے اور موجودگی کی مابعد الطبیعیات کو تسلیم کرنے سے انکار بھی کیا ہے۔ اس کے علاوہ
لفظ مرکزیت (Logocentricism) کی روایتی فکر کو قبول نہیں کرتا۔ لیکن یہ حیرت کی بات ہے
کہ دریدہ اجاہاں ایک طرف تو ہرل ہیڈ میگزین کے فلسفے سے خود کو آزاد کرنے میں کامیاب
ہوا، وہاں وہ رابی مینڈل کے تصور روایت کا ایک شارح و مفسر بھی ہے۔ وہ اپنی ثقافتی حدود
پھلانگنے میں کامیاب نہیں ہوا۔ موجودہ عہد میں دریدہ کو ایک عظیم مفکر اور نقاد کے طور پر تسلیم کر لیا
گیا ہے ادبی مظاہر کی تعبیر و توضیح میں دریدہ کا نظریہ رد تکمیل ایک اہم کردار ادا کرتا نظر آتا ہے۔
ہمارے ادبی تصورات میں دریدہ نے ایک انقلاب برپا کر دیا ہے اور جدید تنقید کا سارا منظر نامہ
بدل چکا ہے۔ آج ادبی متن کی قرأت کے قریبے تبدیل ہو چکے ہیں۔ لیکن دریدہ کی حکمت عملی
کا یہ اعجاز ہے کہ اس کی فکر اگرچہ مستقبل اساس ہے لیکن اس نے واپسی کا راستہ کھلا رکھا ہے۔ یہ
واپسی کا سفر کب شروع ہو گا یہ کوئی نہیں جانتا، شاید دریدہ ابھی نہیں۔ دریدہ کی فکر کا کمال یہ ہے کہ
وہ بہ یک وقت ماضی اور مستقبل دونوں سے مکالمہ کرتی ہے۔ اس مضمون میں ماضی سے مکالمہ
کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور فکر فردا کے لیے آئندہ صفحات خالی چھوڑ دیے گئے ہیں۔

○

(ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ارتحیب: ڈاکٹر ندیم احمد، سنا شاعت: 2002، ناشر: مرتب)

گوپی چند نارنگ

THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL BE ARRANGED. IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS." - JACQUES LACAN

پس ساختیات

ژاک لاکاں، مثل نو کو اور جولیا کرشیوا

ساتویں دہائی کے آخری برسوں میں ساختیات کی جگہ پس ساختیات نے لینا شروع کی۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ ابتدائی دور ہی میں بعد کی فکری تبدیلیوں کے عناصر مضمر تھے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ساختیات کے جو منطقی نتائج ہو سکتے تھے، پس ساختیات اُن کو بروئے کار لاتی ہے۔ بہر حال حقیقت یہ ہے کہ ساختیات نے جو سائنسی معروضی توقعات پیدا کی تھیں، پس ساختیات ان کو رد کرتی ہے۔ انسانی نظام نشانات کے رازوں پر قدرت پانے کا جو عزم ساختیات نے کیا تھا، وہ انتہائی حوصلہ مندانہ تھا، لیکن پس ساختیات ایسے دعووں کی حوصلہ شکنی کرتی ہے۔ غرض ساختیات پر پس ساختیات کے اعتراضات اصلاً خود انتسابی اور خود تنقیدی ردیوں کی دین ہیں، کیونکہ پس ساختیات کے ماہرین دراصل ساختیات ہی کے ماہرین ہیں جن کو ساختیات کی معذور یوں کا احساس ہے، اور وہ سختی سے اپنا محاسبہ کرتے ہیں۔

سیلڈن کا کہنا ہے کہ غور سے دیکھا جائے تو سوئجر کے فلسفے ہی میں پس ساختیات کے عناصر مل جاتے ہیں جیسا کہ ہم جانتے ہیں لاٹگ زبان کا وہ کلی لسانی نظام ہے جو انفرادی نظم یعنی 'پارول' کے پس پشت کار فرما رہا ہے۔ نشان کی بھی دو جہات ہیں، 'معنی نما' اور 'تصور معنی' کے درخوں کی طرح۔ تاہم سوئجر کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ 'معنی نما' اور 'تصور معنی' کا

رشتہ لازم نہیں۔ بعض اوقات ایک 'معنی نما' (signifier) دو معنوی تصورات (signified) کے لیے کام کرتا ہے، جیسے زبان بولی جانے والی 'زبان' بھی ہے (اگر دو زبان، فارسی زبان، عربی زبان وغیرہ) اور میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں 'والی زبان' بھی (اعضائے صورت میں سے ایک) 'گویا کئی بار ایک 'معنی نما' دو 'معنی' ('معنی' = 'تصور معنی') کے لیے استعمال ہوتا ہے، لفظ 'زبان' فارسی الاصل ہے، اور اس کا یہ استعمال بھی فارسی سے آیا ہے۔ انگریزی میں بھی tongue بولی جانے والی زبان یعنی language یا speech کے معنی میں بھی مستعمل ہے، لیکن جس طرح اردو یا فارسی میں بولنے والی زبان سے بولی جانے والی زبان، اور بولی جانے والی زبان سے بولنے والی زبان مراد لے سکتے ہیں، انگریزی میں Tongue سے Language تو مراد لے سکتے ہیں، لیکن Language سے Tongue مراد نہیں لے سکتے۔ یعنی معنی کو منکوس نہیں کر سکتے۔ عربی میں لسان اور لخت ہے، لسان دونوں معنی میں اور لخت صرف بولی جانے والی زبان کے لیے ہے۔ ہندی اور سنسکرت کا معاملہ مختلف ہے۔ بھاشا اور بھیشہ، 'سنسکرت' (संस्कृत) اور نہ صرف دونوں کو ایک دوسرے کے معنی میں نہیں، بلکہ 'بھیشہ'، 'کو بھاشا' کے معنی میں نہیں بول سکتے۔ پس ثابت ہے کہ مختلف زبانیں مختلف طریقوں سے اشیاء اور تصورات کو مضابطہ بند کرتی ہیں اور معنی نما اور معنی کے رشتوں کو اپنے طور پر وضع کر سکتی ہیں۔ سوئجر کا قول ہے:

"A LINGUISTIC SYSTEM IS A SERIES OF DIFFERENCES OF SOUND COMBINED WITH A SERIES OF DIFFERENCES OF IDEAS."

'ایک لسانی نظام آوازوں کی تفریق کے سلسلوں سے عبارت ہے جو معنی کی تفریق کے سلسلوں سے جڑے ہوئے ہیں، مثلاً اردو کے نظام نشانات میں لفظ 'رات' اپنے مخصوص معنی اس لیے دیتا ہے کہ یہ تین آوازوں کے مجموعے کے طور پر محض ایک آواز کے فرق کے باعث 'پات'، 'پات'، 'ذات'، 'سات'، 'لات'، 'مات'، 'گات' وغیرہ سے مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ آوازوں کا یہ فرق معنی کے فرق کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ سوئجر کا نہایت اہم قول ہے:

"IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES WITHOUT POSITIVE TERMS."

'زبان میں صرف تفریق ہے' اثبات نہیں، لیکن کہیں اس سے کوئی لفظ مفہوم مراد نہ لیا جائے، سوئجر شرط لگاتا ہے کہ اگر 'معنی نما' اور 'معنی' کو الگ الگ لیا جائے تو، کیونکہ یہ عام

روحان ہے کہ 'معنی' خود اپنا 'معنی' تلاش کرتا ہے اور اس سے مل کر ثبت وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ قلم فرائیڈی مفکرین کے یہاں معنی خیزی (signification) کے عمل میں کسی نہ کسی طرح کا استحکام دیکھنا فطری امر ہے، چنانچہ سوئزر اس سے متشی نہیں۔ اگرچہ وہ 'معنی' نما' اور 'معنی' کے رشتے کو خود مختار نہ قرار دیتا ہے، لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ جہاں تک چلن کا تعلق ہے، خاص 'معنی' نما' خاص 'معنی' سے جڑ جاتے ہیں، اور ان میں ایک طرح کا استحکام پیدا ہو جاتا ہے، اور یوں یہ ایک واحدہ بن جاتے ہیں، اور معنی کی شناخت قائم ہو جاتی ہے۔

اس کے خلاف پس ساختیاتی فکر کا نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ 'معنی خیزی' (signification) کے عمل کو نوعیت کے اعتبار سے لازماً غیر مستحکم (essentially unstable) قرار دیتی ہے۔ نشان دو مقررہ طرفین رکھنے والا واحدہ نہیں ہے، بلکہ یہ 'لحمائی ارتباط' ہے دو متحرک طرفوں میں۔ اگرچہ سوئزر نے خود اعتراف کیا تھا کہ 'معنی' نما' اور 'معنی' دو الگ الگ نظام ہیں، لیکن وہ اس بات پر غور نہیں کر سکا کہ جب دو نظام ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں معنی کی وحدت غیر مستحکم ہو جاتی ہے۔ زبان کو ایک جامع لسانی نظام قرار دینے کے بعد (جو خارجی حقیقت سے آزاد اپنا وجود رکھتا ہے) اگرچہ سوئزر نے نشان کو مربوط رکھنے کی ہر چند کوشش کی تاہم اس کے دو حصے قرار دے کر اس نے اس کے ارتباط کے کالعدم ہوجانے کا راستہ بھی کھلا چھوڑ دیا۔ بہر حال یہ کام پس ساختیاتی مفکرین کے حصے میں آیا اور انھوں نے نشان کی وحدت کو بچ سے کاٹ کر دو ٹوٹ کر دیا۔

یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ نشان کی وحدت کی توثیق تو اسی وقت ہو جاتی ہے جب ہم لغت کا استعمال کرتے ہیں اور کسی لفظ کے معنی دیکھتے ہیں، تو پھر یہ وحدت زائل کیسے ہو سکتی ہے؟ حق بات یہ ہے کہ لغت نشان کی وحدت کی توثیق نہیں کرتی، بلکہ اسے تو اسی لئے معنی کے انشراق کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ جوں جوں ہم کسی لفظ کی تعریف قائم کرنے کے عمل میں آگے بڑھتے ہیں، دوسرے لفظوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ لغت میں ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے دیے جاتے ہیں اور پھر ان میں سے ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے بتائے جاتے ہیں، اور پھر ان میں سے ہر لفظ اپنے معنی کے لیے مزید دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور یوں یہ ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو برابر گردش میں رہتا ہے۔ گویا لفظ و معنی کی وحدت منطقی طور پر کبھی ثابت نہیں کی جاسکتی، کیونکہ ہر لفظ اپنے معنی کے لیے دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور وہ دوسرے لفظ اپنی جگہ

پر پھر دوسرے لفظوں کے، اور ان دوسرے لفظوں میں سے ہر لفظ اپنی تعریف کے لیے پھر دوسرے لفظوں کا، غرض یہ سلسلہ کبھی ختم نہیں ہو سکتا، اور جتنا آگے بڑھتے جائیں یعنی رنگ بدلتا جاتا ہے، یعنی ہر لفظ معنی بن جاتا ہے اور ہر معنی لفظ۔ تقریباً دو دہائیوں میں پس ساختیاتی کی زیادہ تر طاقت اسی بات کا سراغ لگانے میں صرف ہوئی ہے کہ لفظ کس طرح معنی اور معنی پیدا کرتا ہے اور یہ معنی در معنی کس طرح موج در موج زبان و ادب کے پیچیدہ نظام میں عمل آ رہے ہیں۔

پس ساختیاتی مفکرین میں پانچ شخصیات بہت اہم ہیں۔ رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، ژاک دریدا، جولیا کرستیاوا، اور مشل فوکو۔ ان میں سے رولاں بارتھ کے خیالات سے پچھلے باب میں بحث کی گئی۔ ژاک دریدا اور اس کا نظریہ 'رد تکمیل' الگ باب کا متقاضی ہے۔ زیر نظر باب میں ژاک لاکاں، جولیا کرستیاوا، اور مشل فوکو کے افکار زیر بحث آئیں گے۔ واضح رہے کہ بارتھ اور کرستیاوا کا اصل میدان ادب ہے، لیکن دریدا اور فوکو تربیت کے اعتبار سے فلسفی ہیں، اور لاکاں ماہر تحلیل نفسی۔

ژاک لاکاں

پس ساختیاتی مفکرین کی اصل جگہ ان فلسفوں کے خلاف ہے جو 'ایضوالاصل' ہیں۔ اس حملے کی نظریاتی بنیادوں کو مضبوط کرنے میں سب سے اہم کردار ژاک لاکاں (Jacques Lacan) کی 'نوفرائیڈیت' نے ادا کیا ہے۔ ایضو کی جو بھی بچی کبھی خود مختار نہ حیثیت نفسیات اور فلسفے میں رہ گئی تھی، اُسے ٹھکانے لگانے میں ژاک لاکاں نے کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اُس کا اسلوب، ہوش ربا حد تک پیچیدہ ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کی انسانی سائیکی کی تشکیل اس قدر صدمہ پہنچانے والی تھی کہ نتیجتاً اس کے بہت سے پہلوؤں کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں فرائیڈ کی جوئی قرأت پیش کرتا ہے، وہ محض تشریحی نہیں، بلکہ تائید اور تردید دونوں انتہاؤں کو پہنچتی ہے۔ وہ ID کے 'قائل' کو اہمیت دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اس سے لاشعور کے جو بیجانات ابھرتے ہیں، وہ ایضو کی آمریت، اختیار اور اثبات کے آگے سر نہیں جھکاتے۔ چنانچہ لاکاں کے نظام میں ایضو ایک جمہونی تشکیل (Construct) ہے جو زبان کے استدارائی نظام کی دین ہے کیونکہ اپنے بھٹ پنے کے تجربوں کی وجہ سے اور اپنی تشبیہ کے عکس تصور کی وجہ سے ہم یہ سوچنے لگتے ہیں یہ ہم کوئی مستقل شناخت (identity) رکھتے ہیں، حالانکہ لاکاں ایضو کی

مرکزیت کو تسلیم نہیں کرتا۔

ٹاک لاکاں 1901 میں پیرس میں پیدا ہوا۔ تربیت کے اعتبار سے وہ ڈاکٹر تھا۔ وہ شروع ہی سے فرائیڈ اور تحلیل نفسی کے بارے میں لکھتا رہا تھا۔ 1932 میں Chef De Clinique بنایا گیا، 1964 میں اس نے Ecole Freudienne, Paris کی بنیاد ڈالی، اور 1981 تک وہ Vincennes یونیورسٹی کے شعبہ Champ Freudien کا صدر تھا۔ اس کی خاص خاص تصانیف اور ان کے انگریزی تراجم کی تفصیل 'مصادر' کے تحت دیکھی جاسکتی ہے۔ لاکاں کا انتقال 1981 میں ہوا۔

ٹاک لاکاں کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ فرائیڈ کی نئی قرأت پیش کرتا ہے۔ تاریخ میں پہلے مزرچے مفکرین کی نئی قرأت پیش کرنے کی بے شمار مثالیں ہیں: افلاطون، پلینیس، ارسطو، مسیح، سائیکل، مارکس۔ اس پس منظر میں لاکاں کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، وہ جس طرح متن اور بین السطور دونوں پر زور دیتا ہے، اور زبان کے علامتی نظام کی اشکالیت کو اپنے کھنے اسلوب سے جس سطح پر پیش کرتا ہے، وہاں بت پرستی اور بت شکنی دونوں اصطلاحیں ناکافی اور ادھوری نظر آنے لگتی ہیں۔ لاکاں کہتا ہے کہ فرائیڈ کی اصل بصیرت یہ نہیں تھی کہ لاشعور وجود رکھتا ہے، بلکہ یہ کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے، اور یہ ساخت ہمارے افعال و اعمال کو اس حد تک اور اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ نہ صرف فرائیڈ کے بعد کے شارحین نے لاشعور کے پیغام کے زور کو کم کر کے پیش کیا، بلکہ لاشعور کی دریافت اور اس کی عمل و عمل کی لاتناہی صورتیں پیدا کرنے والی ساخت اس قدر دہشت ناک تھی کہ خود فرائیڈ اساطیری اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی محفوظ دنیا میں پناہ لینے پر مجبور ہو گیا۔ اگرچہ فرائیڈ خود اپنی دریافت کی تاب نہیں لاسکا، لیکن اس کا کارنامہ بے مثال ہے، کیونکہ اس دریافت کے خطرات بہر حال اس نوعیت کے تھے کہ اس وقت سوائے ان سے صرف نظر کرنے کے دوسرا چارہ نہ تھا۔ لاکاں فرائیڈ کو ایک ایسے مانوق البشر سے تشبیہ دیتا ہے جس نے 'لاشعور کی دیوی' (Goddess of Unconscious) کو بے نقاب تو کر دیا، لیکن خود اس کے جلوں کی تاب نہ لاسکا، اور نتیجتاً خود اپنے افکار و خیالات کے ہاتھوں کھدیرا گیا۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کا کام فرائیڈ کے ان خیالات کی بازیافت کرنا ہے جو خود فرائیڈ کے لیے ناقابل برداشت تھے۔ لاکاں کی فرائیڈ سے یہ وفاداری اور دانشگاہی غور طلب ہے جو اس کو 'حکم عدولی' کی حد تک لے آتی ہے۔ اس کا دعویٰ

یہ ہے کہ وہ فرائیڈ کے متن کی تہوں کو کھولتا ہے، یوں کامل اقرار اور کامل استرخاء دونوں کو وہ شدت سے رد کرتا ہے۔

ٹاک لاکاں کی نفسیاتی تحریروں نے ادبی تنقید کو موضوع (subject) کا ایک نیا نظریہ بنا دیا ہے۔ سابقہ تنقیدی رویوں نے (subjective criticism) کو 'رومانی' اور رجعت پسند قرار دے کر رد کر دیا تھا، لیکن ٹاک لاکاں کے لاشعوری تجربے نے 'نئے' واسطے موضوع (speaking subject) کا ایسا نظریہ پیش کیا ہے جس کو رد کرنا آسان نہیں۔ ماہر لسانیات ایملی بن ونسے (Emile Benveniste) کے مطابق ضمیر 'میں'، 'تو'، 'ہم'، 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں (subject positions) ہیں جو زبان نے مقرر کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر جب میں بولتا ہوں تو 'میں' سے مراد میرا وجود ہے، یعنی میں اپنے آپ کو 'میں' کہتا ہوں اور جس شخص سے بولتا ہوں، اس کو 'تم' کہتا ہوں۔ لیکن جب وہ 'تم' میری بات کا جواب دیتا ہے تو 'میں' 'میں' بن جاتا ہے، اور میرا 'میں'، 'تم' بن جاتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ 'میں' 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں ہیں، موضوع نہیں۔ انسانی بات چیت ممکن ہی تبھی ہے جب ہم سینوں کی اس تکلیب کو قبول کر لیں۔ پس وہ ایگو (Ego) جو اپنے لیے 'میں' استعمال کرتی ہے، وہ دوسرے 'میں' سے مطابقت نہیں رکھتی۔ جب میں کہتا ہوں کہ 'کل میں' کا پور جاؤں گا تو اس بیان میں جو 'میں' آیا ہے، وہ بیان کا موضوع (subject of enunciation) ہے، اور وہ ایگو جس نے یہ بات کہی ہے، وہ بیان کرنے والا موضوع (subject of enunciating) ہے۔ اس 'میں' اور اس 'میں' یعنی ان دونوں 'موضوع' کے درمیان جو فصل ہے اور جس کو ردمانی فکر اب تک نظر انداز کرتی رہی ہے، پس ساختیاتی فکر موضوعی حالتوں کے اسی فصل میں داخل ہو گئی ہے۔

لاکاں کا کہنا ہے کہ 'انسانی موضوع' زبان بولنے کے ساتھ ساتھ 'سختی' کے ایک ایسے نظام میں داخل ہو جاتا ہے جو اگرچہ اس سے پہلے سے وجود رکھتا ہے، لیکن باطنی اسی وقت بنتا ہے، جب انسانی موضوع اس کے ساتھ جڑ جاتا ہے۔ زبان میں داخل ہونے کے بعد ہی انسان اس قابل ہوتا ہے کہ رشتوں کے نظام میں اپنے آپ کو اور اپنے کردار کو پہچان سکے (یعنی مراد عورت، باپ، بیٹی، بیٹا، بہن، بھائی، وغیرہ) یہ عمل اور اس سے پہلے کی تمام منزلیں لاشعور کی نگرانی میں طے ہوتی ہیں۔

فرائیڈ کے بقول بچپن کے ابتدائی دور میں شہوانی اسگ کوئی واضح جنسی معروض نہیں رکھتی۔

بلکہ جسم کے شہوانی مرکزوں کے ملا توں سے کھینچی رہتی ہے (ذہنی، برزی، اور عضوی، oral, anal, phallic) جن کا تشخص قائم ہونے سے پہلے صرف 'اصل لذت' (Pleasure principle) کا فرما رہتا ہے۔ بالآخر وہ منزل آتی ہے جب 'اصل حقیقت' (reality principle) کی فصل میں مادی ہو جاتا ہے جو ماں کے لیے بچے کی ایلی ہی خواہش کو کچل دیتا ہے (castration کے خوف سے) خواہش کی عدم تکمیل سے بچہ اپنی مطابقت باپ سے کرنے لگتا ہے اور مردانہ ردل اختیار کرنے لگتا ہے۔ اگرچہ بچہ لڑکی ہو تو اس کا ایلی ہی سفر اتنا سیدھا نہیں (فرائیڈ کی بنیت نسوانیت حامی نقادوں کے لیے قابل قبول نہیں۔ انھوں نے اس پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں) بعد کا دور پیرایفو کے ارتقا کا دور ہے جس میں اخلاقیات، قانون، مذہب، جو پدری نظام کے حصے ہیں، نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ بہر حال کچل اور دبی ہوئی خواہش فنا نہیں ہوتی، اور یہ لاشعور میں باقی رہتی ہے جس سے اسامی طور پر 'دو لخت' (split) موضوع وجود میں آ جاتا ہے۔ درحقیقت 'خواہش کی یہ طاقت ہی لاشعور ہے۔'

THIS FORCE OF DESIRE IS THE UNCONSCIOUS.

ٹراک لاکاں نے ذہن انسانی کی 'تھیلی' اور 'علامتی' سطحوں میں جو فرق کیا ہے، وہ جولیا کرسٹیو کے 'نشانہ بنائی' اور 'علامتی' سطحوں کے فرق سے مطابقت رکھتا ہے۔ تھیلی (imaginary) دور میں بچے کا ذہن موضوع اور معروض میں واضح طور پر فرق نہیں کر سکتا، کوئی ایسی مرکزی ذات وجود نہیں رکھتی جو معروض کو موضوع سے الگ کر سکے۔ قبل لسانی 'عکسی دور' (mirror phase) میں بچہ اس تھیلی منزل سے اپنے آدھے ادھورے ذاتی ایجنج میں ایک طرح کی وحدت پیدا کرنے کی سعی کرنے لگتا ہے (ضروری نہیں کہ یہ واقعہ آئینہ کی مدد سے ہو) اور یوں لڑکا ہویا لڑکی، ایک 'من گھڑت آدرش' (fictional ideal) تراشنے لگتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ ایفو قائم ہو جانے کے بعد بھی تھیلی میلان جاری رہتا ہے، کیونکہ 'متحدہ و منظم ذات' (unified selfhood) کا متہ اس امر پر منحصر ہے کہ دنیا میں موجود اشیا اور معروضات کو 'غیر' (others) سمجھا جائے۔ ویسے بھی بچے کے موضوع بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کو اپنا معروض سمجھے۔ باپ کی تدفین کے نتیجے کے طور پر بچہ تفریقی علامتی دنیا میں سر کے بل جا گرتا ہے (مرد/عورت، باپ/بیٹا، حاضر/غیر حاضر، وغیرہ) لاکاں کے سسٹم میں 'لنگ' (ling) (آکر) تامل نہیں بلکہ اس کی علامت) خاص نوع کا 'معنی نما' ہے۔ علامتی دنیا میں 'لنگ' بادشاہ ہے۔

نسوانیت حامی نقادوں کے نزدیک یہ نظریاتی توجہ قابل اعتراض ہے۔ لاکاں مزید کہتا ہے کہ نہ تو تھیلی سطح اور نہ ہی علامتی سطح، حقیقت کا پہلی طرح احوال کر سکتی ہیں، حقیقت کہیں نہ کہیں ان دونوں کی دسترس سے باہر رہتی ہے۔ ہماری ذہنی ضرورتیں بھی اس بیان (ڈسکورس) سے تشکیل پاتی ہیں، جس کے ذریعے ہم ان کی تکمیل کے لیے مطالبہ رکھتے ہیں لیکن نتیجہ تسکین نہیں بلکہ مزید خواہش کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، جو 'معنی نما' کی لڑیوں میں ڈھلتا ہی چلا جاتا ہے جب موضوع 'میں' اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے تو 'میں' پر ہمیشہ لاشعور کا دباؤ بڑھتا ہے اور خلل واقع ہوتا ہے۔ یہ لاشعور رو من جبکہ من کے 'استعمانی' اور 'انسلاکی' لسانی رشتوں کی لازبان میں بات کرتا ہے اور شعور کو جمل دے جاتا ہے اور جیسا کہ معلوم ہے، یہ لاشعور خواہشوں، لطفیوں، آرٹ اور شعر و ادب میں ظاہر ہوتا ہے۔

لاکاں کا خیال ہے کہ فرائیڈ نے لاشعور کا 'قبل شعور' شعور سے جو رشتہ جوڑا ہے۔ اس کو نسبتاً محدود لسانیاتی اصولوں کی مدد سے زیادہ بہتر طور پر منظم کیا جاسکتا ہے۔ اس جدت کا سراہی بقول لاکاں فرائیڈ نے اپنی تحریروں میں خود فراہم کیا ہے، کیونکہ فرائیڈ نے اپنے نظریات میں 'زبان کے حقائق' کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ وہ تجزیہ کرنے کے لیے 'منشور اور لسانی اظہارات' مثلاً خواہشوں، زبانی بھول چوک، مضحکات، وغیرہ کو نہایت احتیاط سے لکھ لیا کرتا تھا اور اس مواد کو بطور شہادت ایک انتہائی ذہین اور ماہر نقاد کی طرح استعمال کرتا تھا۔ اگر فرائیڈ نے جدید لسانیات کی مدد نہیں لی تو اس کی وجہ یہ تھی کہ سو سو برس اس زمانے میں ابھی لسانیات کی بنیاد رکھ رہا تھا، اور فرائیڈ کو اس نئی سائنس کی پیش رفت کا علم نہ تھا۔ لاکاں کہتا ہے کہ لسانیات ذہن انسانی اور زبان کی مطابقتوں کی کھوج کی نئی راہ دکھاتی ہے، اور اس سے تھیلی نفس میں انسان کی چلی ساخت اور اظہارات کے تجزیے میں غیر معمولی مدد ملتی ہے۔ لاکاں کا یہ دعویٰ ہے کہ:

"THE UNCONSCIOUS IS STRUCTURED LIKE LANGUAGE."

یعنی 'لاشعور زبان کی طرح ساخت پایا ہوا ہے۔' اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لاشعور زبان کی ساخت کی طرح ہے۔ لاکاں کے شارمین نے بحث کی ہے کہ اس بیان کو دوسری طرح بھی لیا جاسکتا ہے یعنی یہ کہ زبان لاشعور کی ساخت کی طرح ہے۔ لاکاں خود اس طرح کی وضاحتوں سے گریز کرتا ہے، اور اپنے اسلوب میں ابہام کو مدد فراہم دیتا ہے۔ سو سو برس کی 'معنی نما' موضوع کی

اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہوئے لاکاں اپنے نظریے لاشعور کے تناظر میں ان کو یوں پیش کرتا ہے:

دو نوں علامتوں کے درمیان جو تکرار ہے وہ حرفی علامتوں سے بھی بڑی علامت ہے، یعنی بخلاف سوئیچ کے 'معنی نما' اور 'معنی' ایک نہیں ہو سکتے، ان کے درمیان فصل ہے، البتہ عارضی طور پر 'معنی' کھسک کے 'معنی نما' کے نیچے آ جاتا ہے۔ چھوٹے S کو بڑے S کے نیچے رکھنا محض ریاضیاتی روایت یا سہولت کی غرض سے نہیں، بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ 'معنی نما' محکم ہے، وہ آنکھوں کے سامنے ہے اور نظم میں 'موجود' ہے، جب کہ 'معنی' 'موجود' ہے۔ 'معنی سیال' ہے، یہ تیرتا رہتا ہے اور یوں اپنے قیام و ثبات کی کوششوں کو خود ناکام بناتا ہے۔ پس 'معنی نما' کی بالادستی (بڑا حرف، بلند نشیں) 'معنی' پر (چھوٹا حرف، زیر نشیں) صاف ظاہر ہے۔ لاکاں 'معنی نما' پر زور دینے کے علاوہ جبکہ سن کی اصطلاحوں 'استعاراتی' اور 'انسلاکی' کو بھی نفسیاتی کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ فرائیڈ نے لاشعوری عمل کا ذکر کرتے ہوئے 'بے غلی' اور 'متشخص' کے دو تصورات سے مدد لی تھی۔ لاکاں ان کو مربوط کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'متشخص'، اصلاً 'استعاراتی' نوعیت کا حامل ہے اور بے غلی 'انسلاکی' ہے یوں لاکاں ان کو بھی 'معنی نما' کے اپنے تصور سے قریب تر کر کے 'نظریے لاشعور' کو مزید وسعت دیتا ہے۔

اب تک کی بحث سے اندازہ ہوا ہوگا کہ لاکاں فرائیڈ کے نظریات کی نئی شرح سوئیچ کی اصطلاحات کی رو سے پیش کرتا ہے۔ لاکاں کی اس سعی کو قابل قدر کہا گیا ہے کیونکہ تحلیل نفسی میں اس نے زبان کی اہمیت پر بے با طور پر زور دیا ہے۔ البتہ لاکاں زبان کی ساخت میں لاشعور کو عمل آراء دیکھتا ہے جو غیر مستحکم ہے، چنانچہ وہ 'معنی نما' کی کارکردگی کو بھی لاشعور کا شئی قرار دیتا ہے۔ یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ سوئیچ نے 'معنی نما' اور 'معنی' کے الگ الگ نظامات میں ٹانکا لگا کر انہیں ایک وحدت میں پروانے کی جو کوشش کی تھی، وہ بے حد سودمند ثابت ہوئی۔ مثلاً جب ایک 'موضوع' زبان کے علامتی نظام کی رو سے کوئی حیثیت قبول کرتا ہے، بطور بیانی یا بیانی کے تو 'معنی نما' اور 'معنی' بڑ جاتے ہیں، تاہم 'میں' وہ نہیں ہے جو وہ سوچتا ہے۔ دراصل 'میں'، 'معنی نما' اور 'معنی' کے محور پر کھڑا ہے، 'دو لخت موضوع' جو 'میں' کی حیثیت کو کبھی پوری 'موجودگی' (presence) نہیں دے سکتا۔ لاکاں کے 'نشان' کے تصور میں 'معنی' کھسک کر 'معنی نما' کے نیچے تو آ جاتا ہے لیکن اصلاً یہ تیرتا رہتا ہے کیونکہ قائم بالذات نہیں۔

فرائیڈ نے خوابوں کو دہلی ہوئی خواہشات کی خاص نکاسی قرار دیا تھا۔ لاکاں فرائیڈ کے نظریے خواب کو متنی نظریے (Textual theory) کے طور پر از سر نو پیش کرتا ہے۔ لاشعور جس طرح معنی کو علامتی ایجنس میں چھپا دیتا ہے، اس کی گہریوں کو کھولا جاسکتا ہے۔ خواب میں یا تو ایجنس جمع ہو جاتے ہیں، یا ایک دوسرے کو بے دخل کر کے ایک کے بعد ایک آتے ہیں۔ لاکاں اول الذکر کو 'انسلاکی' عمل کہتا ہے، اور موخر الذکر کو 'استعاراتی' قرار دیتا ہے (رنگ۔ جبکہ سن) دوسرے لفظوں میں لاکاں گنڈ اور بے ہنگم خوابوں کو 'معنی نما' کی طرح عمل آراء دیکھتا ہے۔ فرائیڈ کی 'دفاعی حرکات' (defence mechanisms) کو بھی لاکاں انسانی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھاتا ہے۔ بقول سیلڈن لاکاں کی تحلیل نفسی دراصل لاشعور کی سائنسی بدعات ہے۔۔۔ لاکاں کے نظریے لاشعور نے درحقیقت اس بارے میں جدید تر تنقید کی ست نمائی کی ہے کہ زبان کے اشیاء کا حوالہ بننے اور خیالات اور احساسات کو نگاہ کرنے کی قوت پر زیادہ بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔ جدید ادب 'معنی' کی آزادانہ عمل آرائی میں بہت کچھ خواب کی دنیا سے متاثر ہے۔ لاکاں نے ایڈگر ایلن پو کی کہانی 'The Purloined Litter' کا جو تجزیہ کیا ہے وہ خاصا بحث انگیز ثابت ہوا ہے۔ اس کہانی میں دو واقعات ہیں۔ پہلے واقعے میں ایک وزیر دیکھتا ہے کہ ملکہ ایک خط کے بارے میں فکر مند ہے جو اس سے میز پر کھلا رہ گیا ہے، اگرچہ جس کا بادشاہ کو پتہ نہیں، جو اچانک بغیر کسی اطلاع کے ملکہ کی خلوت گاہ میں آ جاتا ہے۔ وزیر اس خط کو لے جاتے خط سے بدل دیتا ہے۔ ملکہ کچھ کہہ نہیں سکتی کہ مبادا بادشاہ کو معلوم ہو جائے۔ دوسرے واقعے میں پولیس آفیسر کی وزیر کے گھر خط تلاش کرنے کی ناکامی کے بعد جاسوس ڈوین دیکھتا ہے کہ خط وزیر کے آتش دان کے اوپر ایک کارڈ ریک میں غصا ہوا ہے۔ وہ وزیر کی نظر بچا کر اس خط کو لے جاتے خط سے بدل دیتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ خط کا مضمون کیا ہے، کہانی میں ظاہر نہیں کیا گیا۔ کہانی کا ارتقا نہ تو کرداروں کی وجہ سے ہے نہ خط کے مضمون کی وجہ سے، بلکہ اس مقام (پوزیشن) کی وجہ سے ہے جو اس خط کو ہر واقعے میں تین افراد سے رشتے کے باعث حاصل ہے۔ لاکاں نے اس رشتے کو تین 'نظروں' (glances) کی مدد سے دکھایا ہے۔ پہلی نظر کو کچھ دکھائی نہیں دیتا (پہلے واقعے میں بادشاہ، دوسرے میں پولیس آفیسر) دوسری 'نظریہ' چاہتی ہے کہ پہلی 'نظر' کو کچھ نظر نہ آئے اور راز محفوظ رہے (پہلے واقعے میں ملکہ، اور دوسرے میں وزیر) اور تیسری 'نظریہ' دیکھتی ہے کہ پہلی دو 'نظروں' نے پوشیدہ خط کو کھلا چھوڑ دیا ہے (پہلے واقعے میں

وزیر، اور دوسرے میں جاسوس ڈوپن)۔ گویا خط بطور ایک 'معنی نما' کے عمل آ رہا ہوتا ہے، اور کہانی میں کرداروں کے لیے 'موضوعی' حیثیتیں (subject positions) متعین کرتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کہانی سے نظریہ تحلیل نفسی کا یہ پہلو واضح ہوتا ہے کہ علامتی نظام 'موضوع' کا متعین کار ہوتا ہے، اور 'معنی نما' کے سفر ہی سے 'موضوع' کو ایک فیصلہ کن سمت ملتی ہے۔ لاکاں اس کہانی کو تحلیل نفسی کی تمثیل کہتا ہے۔

ٹاک لاکاں کے نظریے اور اس پر دریدا کی تنقیدی قرأت پر تنقید کے لیے دیکھیے باربرا جانسن کا اعلیٰ درجے کا مضمون جو ذیل کی کتاب میں شامل ہے:

UNTYING THE TEXT, EDT., R. YOUNG, 1981

پس ساختیاتی فکر میں نکتہ رسی کا ثبوت دیتے ہوئے باربرا جانسن نے دکھایا ہے کہ جس طرح دریدانے لاکاں کے معنی کو 'بے دخل' کیا ہے، خود دریدا کے معنی کو بھی 'بے دخل' کیا جاسکتا ہے، اور یوں یہ ایک لاقبائلی سلسلہ ہے: یونی پو < لاکاں > دریدا < جانسن > (تفصیل کے لیے: ر۔ک۔ سیلڈن، ص 84-80)

لاکاں کی تحریر کی خود شناسی اور خود احساسی اس کے بنیادی طور پر ایک ادیب ہونے کی چغلی کھاتی ہے۔ اس کے شارحین کا کہنا ہے کہ اس کی تحریر کا درجہ ادیبانہ (writerly) ہے۔ رولان بارتھ کی طرح اس کے یہاں بھی طنز و استہزاء، تمثیل و استعارہ، رمز و کنایہ اور قول و حال کا دفور ہے، اور ندرت بیان، ندرت اداء، اور ندرت اعتبار پر خاصی توجہ ہے۔ اس کے بارے میں یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ نفسیات اور نظریہ ذہن کے معاملات میں ادبی اسلوب کا کیا کام، لیکن اگر ادب کا سرچشمہ لاشعور ہے، جو وہ ہے، تو لاکاں کے تہہ دار اور پراز اشکال اسلوب کا جواز بہر حال موجود ہے۔ وہ زبان کے ساز و سامان کو خود اس پر الٹ دیتا ہے، جو اس کی طرح، اور پڑھنے والے کو مبہوت کر دیتا ہے۔ زبان کا کھیل اس کے یہاں فکر کی نئی سطح پر ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر زبان کے تخلیقی کھیل کے عمل میں 'معنی'، 'معنی نما' کے نیچے سے کھسک جاتا ہے، تو اس کا مطلب ہے کہ 'لاشعور' اپنی مادری زبان میں بات کر رہا ہے۔ قطع نظر اس کے لاکاں کا کہنا یہ ہے کہ اس نے نہ صرف لسانیات بلکہ منطق اور ریاضیات سے مدد لے کر نفسیات کو (جہاں صرف ابہام اور قیاس کا گزرتھا) نئی فکری سطح دی ہے، اور اس میں وہ دانش ورانہ شدت اور ملامت (Intellectual Rigour) پیدا کی ہے جو کسی بھی سائنسی علم کا طرہ امتیاز ہے۔ لاکاں کی

'نوفرائیڈیت' اس کو یہ ضمانت دیتی ہے کہ تمام انسانی فکر 'فیئر' (other) کے بارے میں ہے۔ اس میں استقامت، قیام، ٹھہراؤ کہیں بھی نہیں۔ کوئی نظام انہی ترین نظام نہیں۔ کلام کرتا ہوا لاشعور ہی دانش ورانہ زندگی کا اصل ماڈل ہے۔ لاکاں سوال کرتا ہے کہ ایسی یادگاریں بنانے سے کیا حاصل جن کو تاریخ اور آنے والوں کی رائے کھود چھینے۔ پس 'مثالی' تحریر وہ ہے جو خود اپنے آپ کو 'بے دخل' کر سکے، جو خود کو منہدم کر سکے۔ چنانچہ نظریات قائم کرنے والوں کو لاکاں کا مشورہ ہے: 'نظریات کے محل بنانے والو، خبردار!'

دیکھا جائے تو لاکاں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فرائیڈ ہی کو بنیاد بنا کر اس نے - فرائیڈیت کو بدل دیا اور اس کی نئی معنویت پر زور دیا کہ انسان ایک خود بخود روحدانی حقیقت نہیں بلکہ ایک عمل (process) ہے، ہر وقت زیرِ تشکیل، مبنی بر تضاد اور تغیر آشنا، لاکاں کے الفاظ میں:

"HUMAN BEING IS NOT A UNITY, NOT AUTONOMOUS, BUT A PROCESS, PERPETUALLY IN CONSTRUCTION, PERPETUALLY CONTRADICTIONARY, PERPETUALLY OPEN TO CHANGE."

درحقیقت انسان اور سبکی فائر کے رشتے کی تبدیلی پوری تاریخ کو بدل دیتی ہے، کیوں کہ وہ ان بنیادوں کو بدل دیتی ہے جس پر انسان کی پہچان قائم ہے۔ لہذا اس انسان کی دریافت جس میں کچھ بھی معین، کچھ بھی مستحکم، کچھ بھی مکمل نہیں، نو فرائیڈیت کی ایسی انقلابی دین ہے جس نے علوم انسانی کو شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ انسان کا تصور بدلا ہے تو معنی کا تصور بھی بدلا ہے، اور معنی کا تصور بدلا ہے تو ادب کی نوعیت و ماہیت اور اظہاری ذرائع کا تصور بھی بدل گیا ہے۔ لاکاں کا کہنا ہے:

"IT IS PRECISELY IN THIS THAT FREUDIANISM, TO ANYONE CAPABLE OF PERCEIVING THE CHANGES WE HAVE LIVED THROUGH IN OUR OWN LIVES, IS SEEN TO HAVE FOUNDED AN INTANGIBLE BUT RADICAL REVOLUTION. THERE IS NOT POINT IN COLLECTING WITNESSES TO THE FACT: EVERYTHING INVOLVING NOT JUST THE HUMAN SCIENCES, BUT THE DESTINY OF MAN, POLITICS, METAPHYSICS, LITERATURE, THE ARTS, ADVERTISING, PROPAGANDA, AND THROUGH

لاکاں کی فکر سے ادب کے مطالعے میں تحلیل نفسی کی نوعیت بھی اس اعتبار سے بدل گئی ہے کہ پہلے تحلیل نفسی اور ادب کا رشتہ یک طرفہ تھا، یعنی تحلیل نفسی ادب کو اس کی مابینیت اور اس کے لاشعور محرکات کے بارے میں بتا سکتی تھی، لیکن ادب اس کے بدلے میں تحلیل نفسی کو کچھ نہیں دے سکتا تھا۔ لاکاں کا یہ کہنا کہ 'لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے' اس لحاظ سے گہرے مضمرات کا حامل ہے کہ اگر 'لاشعور زبان کی طرح ہے' یعنی لاشعور کو زبان کی طرح پڑھا جاسکتا ہے، تو پھر ادب کو بھی لاشعور کی طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لسانی نشان (sign) چوں کہ کسی نہ کسی 'کئی' یا 'غیر موجودگی' کا اشارہ ہے، ادب تحلیل نفسی کا لاشعور ہے:

"LITERATURE IS THE UNCONCIOUS OF
PSYCHOANALYSIS."

مثل فوکو

پس ساختیات میں ایک نگری دھارا اور بھی ہے جو اصرار کرتا ہے کہ مصتیت (textuality) ہی سب کچھ نہیں، بلکہ دنیا میں طاقت کے کھیل میں بجائے متن کے 'ہیکسکورس' (مدلل مبرہن بیان) شامل ہے۔ مثل فوکو (Michele Foucault) کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ مصتیت کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو 'معنی خیزی' کے دسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، موسولینی، یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے، تو ایسا 'ڈسکورس' کی طاقت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو 'متن' تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اصل طاقت کا استبدال 'ڈسکورس' کے ذریعے ہوتا ہے اور اس طاقت کے خصوص اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ فوکو اپنے نظریے 'ڈسکورس' کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے۔

فوکو کے آئیڈیولوجیکل موقف کو بیان کرنا بہت مشکل ہے۔ اس نے متعدد معاملات میں مارکسی مفکرین کا ساتھ دیا ہے، لیکن وہ مارکسزم بطور سائنس میں مطلق یقین نہیں رکھتا، بلکہ وہ نطشے کی منکریت کے قریب ہے، وہ اپنا ڈسکورس وہاں سے شروع کرتا ہے جہاں نطشے نے اُسے چھوڑا تھا لیکن نطشے کی رجائیت سے اُسے کچھ لیتا دینا نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ تمام علم ناپائیدار اور گزراں ہے۔

فوکو کی شہرت کا انحصار اس پر ہے کہ اُس نے اُس طاقت کو چیلنج کیا ہے جو ہائرمقدرات کو ہر سماج میں اور ہر عہد میں حاصل رہی ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ مقتدر لوگ ہی طے کرتے ہیں کہ کیا کہنا چاہیے اور کیا نہیں کہنا چاہیے۔ طاقت خواہش کو دبانے کے لیے استعمال کی جاتی ہے، جیسے سپر ایغواڈ کو دباتا ہے۔ لیکن فوکو خواہش کا طرفدار ہے، اور ان عناصر کا جن کو سماج اپنے دائرے سے خارج رکھتا ہے۔ دوسرے پس ساختیاتی مفکرین کی طرح فوکو بھی ایغو کے خلاف ہے۔ اثبات ذات ان کے نزدیک ایک روایتی مذہبی تصور ہے، ایک جمہولی ماورائیت جس کو تحلیل ہونا چاہیے۔ یہ مفکرین مابعد الطبیعیات اور ہر طرح کے اختیار کے بھی خلاف ہیں۔ یہ خواہر سے آگے کسی مخفی پوشیدہ راز کو ڈھونڈھنا ہی نہیں چاہتے جو کائنات کا مرکز قبول کئے، کیونکہ ان کا یقین ہے کہ کائنات میں ہر چیز کی وضاحت ممکن ہی نہیں۔

فوکو 'کالج دی فرانس' پیرس میں History of System of Thought کا پروفیسر تھا۔ (پیدائش 1926) تربیت کے اعتبار سے وہ فلسفی تھا اور ایک کثیر تصانیف مصنف تھا۔ اس کی دو کتابیں جو انگریزی میں ترجمہ ہو چکی ہیں، کتابیات میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ 1984 میں فوکو کا انتقال ہو گیا۔ نطشے نے کہا تھا کہ لوگ پہلے طے کرتے ہیں کہ انھیں کیا چاہیے اور پھر حقائق کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ 'نتیجتاً انسان کو اشیا میں وہی کچھ نظر آتا ہے جو ان میں خود اس نے داخل کیا ہے۔ فوکو اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تمام علم طاقت کی خواہش (Will to power) کا مہر ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ ہم مطلق صداقت یا معروضی علم کی بات نہیں کر سکتے۔ لوگ کسی فلسفے یا سائنسی نظریے کو صرف اسی وقت صحیح تسلیم کرتے ہیں، جب وہ اپنے عہد کے سیاسی اور دانش ورانہ مقتدرات یا آئیڈیولوجی یا سچائی سے لگا کھائے یا وقت کے رائج پیمانوں پر پورا اترے۔ فوکو 'ڈسکورس' کو ذہن انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی 'متن' کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر۔ وہ تبدیلی کی تاریخی جہت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں بدل جاتا ہے۔ سائنس میں بھی کوئی نظریہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاتا، جب تک کہ وہ سائنس کے مقتدر اداروں کا زور ان کے سرکاری ترجمانوں کے طاقتی توافقی سے مطابقت پیدا نہ کرے۔ فوکو کہتا ہے کہ مینڈل (Mendel) کے علم تولد کے نظریے کی 1860 کے زمانے میں کوئی پذیرائی نہ ہوئی تھی گویا یہ خیالات خلا میں پیش ہوئے تھے، اور ان کو اپنی قبولیت کے لیے میسوریں مدد کی کا انتظار

کرنا پڑا۔ اس کا مشہور قول ہے: 'صرف بولنا کافی نہیں ہے' سچائی کے اندر ہونا بھی ضروری ہے:

"IT IS NOT ENOUGH TO SPEAK THE TRUTH,

ONE MUST BE IN THE TRUTH."

فوکو نے اپنے ابتدائی زمانے میں دیوانگی پر جو کام کیا اس کے لیے اس کو مثالیں صرف ادب ہی سے لی سکیں۔ اس نے اندازہ لگایا کہ سراج کے وہ اصول و قوانین جو یہ طے کرتے ہیں کہ نارمل اور عقلی کیا ہے، وہ نہایت کامیابی سے اُن آوازوں کو خاموش کر دیتے ہیں جو ان کے دائرے سے باہر ہوں۔ افراد کو بالعموم سراج کے اُن کبے 'محافظ خانے' (Unspoken Archives) کے اصول و قوانین کو ماننا پڑتا ہے ورنہ ان کو پاگل قرار دیا جاسکتا ہے، یا خاموش کرایا جاسکتا ہے۔ ایسا صرف الگ کر کے نہیں بلکہ دائرے کو تنگ کر کے بھی کیا جاسکتا ہے۔ پھر تعلیمی نظام ہے جس کی رو سے طے کیا جاسکتا ہے کہ کیا مسترد کرنا ہے، اور کیا عقلی اور عالمانہ ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں علم کی مختلف شکلیں بنیں، بالخصوص جنس، جرائم، طب و دماغی اور طب جسمانی کے بارے میں، اور پھر یہ بالکل بدل گئیں۔ ایسا عہد بہ عہد ہوتا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تاریخ مبرہن تبدیلیوں کا ایک غیر مسلسل سلسلہ ہے۔ طاقت کے دباؤ کے بدلنے رہنے والے زمروں کو وہ ثقافت کے محافظ خانے قرار دیتا ہے اور ان کو مثبت لاشعور کا نام دیتا ہے۔ فوکو یہ دلچسپ نکتہ اٹھاتا ہے کہ علم کی پولیسنگ اگرچہ عام طور پر چند ناموں سے وابستہ کر دی جاتی ہے (افلاطون، ارسطو، لاک، کانت، ہیگل وغیرہ) لیکن درحقیقت ساختیاتی اصولوں کے وہ سیٹ جو مختلف ضابطہ ہائے علوم کے نظام کے ضامن ہیں، وہ کسی ایک فرد کے شعور کے بس کے نہیں۔ خاص خاص ضابطہ ہائے علم کی کارکردگی انتہائی پیچیدہ اصول و قواعد کو منضبط کرتی ہے جس سے ادارے، اور تربیت دینے اور علم کو پھیلانے والے مراکز بننے چلے جاتے ہیں۔ علم کے حصول کی سستی ایک غیر شخصی قوت ہے۔ ہمیں ہرگز اس کا اندازہ نہیں ہو سکتا کہ خود ہمارے دور کے علم کا 'محافظ خانہ' کیا ہے، کیونکہ علم کی خواہش غیر شخصی قوت ہے اور ہم لاشعور سے بولتے ہیں۔ ہم اپنے سے پہلے کی قوتوں کے 'محافظ خانے' کو اس لیے سمجھ سکتے ہیں کہ ہم اس سے مختلف ہیں اور زمانی طور پر اس سے بعد اختیار کر چکے ہیں۔ مثال کے طور پر جب بھی ہم نشاۃ الثانیہ کے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، ہم اُس کے تمول اور ملتغی قوت کا ذکر کرتے ہیں۔ ہر عہد کے نظریاتی فریم ورک کو فوکو Episteme کہتا ہے۔ اس کے بقول ہم ایک

اپس ٹیم کے اختتام پر ہیں، اور دوسری ابھی صورت پذیر ہو رہی ہے۔ جن لاشعور شخصیات کا وہ ذکر کرتا ہے، ان میں سے کچھ کے نام ہیں: گویا، نطشے، کان، گوگ، رگلے، سان، وغیرہ، یعنی نارمل انسان کے ڈسکورس میں جو خالی جگہیں رہ گئی تھیں، ان کو بھرنے والوں کو فوکو کو بہتر قرار دیتا ہے۔ لیکن ان شخصیات کی صاف بیانی فوکو کو چھو بھی نہیں گئی۔ کیونکہ وہ جو کچھ کہتا ہے بالواسطہ طور پر کہتا ہے اور یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا کہ 'کچھ پُر' کچھ نہیں 'کو تر بن' دینے کی اس کی وجہ کیا ہیں۔ فوکو اس معاملے میں نطشے کا ہم لوہا ہے کہ تاریخ کا معروضی علم ناممکن ہے۔ تاریخ کھینے کے

عمل میں زبان کے اظہاری طور پر یعنی صنائع معنوی کی رنگ آمیزی ہو گئی ہے، تاریخ کبھی سائنس نہیں ہو سکتی ہے۔ تاہم فوکو، ان لسانی وسائل کو جو مورخین تاریخ کو با معنی طور پر پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں، محض لفظی کھیل قرار نہیں دیتا۔ وہ کہتا ہے کہ بولنا چاہیے کہ ایسے مبرہن اور مدلل بیانات (ڈسکورس) دراصل طاقت کی جدوجہد کی دنیا کے اندر پیدا ہوتے ہیں۔ سیاست، آرٹ اور سائنس میں طاقت 'ڈسکورس' ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ 'ڈسکورس' وہ تشدد ہے جو ہم چیزوں کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔

"DISCOURSE IS A VIOLENCE THAT WE DO TO THINGS."

مختلف مبرہن بیانات کی معروضیت کے بارے میں جو دعوے کیے جاتے ہیں، وہ جعلی اور بے اصل ہیں۔ دنیا میں کوئی 'ڈسکورس' سونی صد 'سچا' نہیں، 'ڈسکورس' کم طاقتور یا زیادہ طاقتور ہوتے ہیں:

"THERE ARE NO ABSOLUTELY 'TRUE' DISCOURSES, ONLY MORE OR LESS POWERFUL ONES."

فوکو کی کوئی سی تصنیف اٹھا کر دیکھیے، 'ڈسکورس' کی بھرمار ملے گی، اور جہاں 'ڈسکورس' کا ذکر آئے گا، وہاں طاقت کا ذکر لا محالہ آئے گا۔ وہ اکثر مسائل کو طرفین میں بانٹ دیتا ہے۔ وہ جو 'ڈسکورس' کی طاقت رکھتے ہیں اور وہ جنہیں 'ڈسکورس' کا حق نہیں ہے۔ 'ڈسکورس' اس کی مراد خیالات، رویے، موقف کبھی کبھی ہے۔ دیوانگی، جرائم یا جنس، فوکو یہ کہتا ہے کہ طاقت کا 'ڈسکورس' 'سچ' کی خدمت کے نام پر اجنبیت پیدا کرتا ہے، اور ان عناصر کو سراج کے حاشیائی، کردار بنا دیتا ہے۔ لیکن فوکو اپنے 'ڈسکورس' کی نظریاتی بنیادوں کو واضح نہیں کرتا اور خود فوکو کے ڈسکورس کا حق سوالیہ نشان بن کر رہ جاتا ہے۔

جہاں تک ذہنی تحریک کا سوال ہے، نو کو کچھ نہ کچھ قرابت داری دے دیا سے رکھتا ہے (جس کا ذکر آگے آئے گا) اور یہاں لسانی معنی کو ایک مسلسل گردش دے دی ہے، معنی کہیں قائم نہیں ہو سکتا، ورنہ یہاں معنی کی عدم مرکزیت کا جو دروازہ کھولا ہے، وہ انسانی منشا سے ماورا ہے۔ اگر ورنہ اس کے 'نظریہ متن' کو ہیگل کی خود کار منطق کی بندش سے آزاد غیر متعین شکل کہا جاسکتا ہے، تو نو کو کی 'سیاسیات کو بھی ہیگل کی خود کار سیاسی نظامات کی تاریخ کی ایسی شکل قرار دیا جاسکتا ہے جو غیر متعین ہے، اور ہر بندش سے آزاد ہے۔

نو کو کا سب سے ذہین امریکی شاگرد ایڈورڈ سعید (Edward Said) ہے۔ فلسفینی ہونے کے ناطے وہ نو کو کی پس ساختیاتی فکر میں جو غلطے کا رنگ لیے ہوئے ہے، خاصی کشش محسوس کرتا ہے، کیونکہ اس کے ذریعے وہ مبرہن اور مدلل بیان کے نظریے Theory of Discourse کو سیاسی اور سماجی جدوجہد کے عین منہ جہاز سے جوڑ سکتا ہے۔ اس کی معرکہ آرا کتاب (1978) 'Orientalism' نے مغربی مستشرقین کے ذہنی رویوں کو جس طرح بے نقاب کیا ہے، اس کے اثرات کو صدمہ آشنا کہا جاسکتا ہے۔ اس نے مدلل بحث کی ہے کہ کس طرح نسل بعد نسل مستشرقین نے مشرق کے ایجن کو مغربیوں کی نگاہ میں تباہ کیا اور مشرق کے فکری، ادبی روحانی اور ثقافتی سرمائے اور افتاد ذہنی کو غلط رنگ میں پیش کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اس کا رشتہ مغربی سامراج کے اقتدار پسندانہ ڈسکورس سے جوڑا ہے، اور اس کو وسیع پیمانے پر چیلنج کیا ہے۔ نو کو کے نظریات کی منطق کو آگے بڑھاتے ہوئے ایڈورڈ سعید کہتا ہے کہ کوئی ڈسکورس ہر عہد کے لیے متعین نہیں ہے۔ ڈسکورس نہ صرف طاقت رکھتا ہے، بلکہ اختلاف کو بھی تحریک عطا کرتا ہے۔

ادبی نقاد کی طاقت کے بارے میں ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ جب ہم کوئی تنقیدی مضمون لکھتے ہیں، تو ادبی متن اور قاری کے ساتھ ہمارے جو بھی رشتے ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ موقف کو ہم اختیار کرتے ہیں۔ تنقیدی ادبی متن اور قاری کے یا تو درمیان میں قائم ہو سکتی ہے، یا وہ ان دونوں میں سے کسی ایک کی جانب دار ہوگی۔ تاریخی تناظر کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ ناقد ماضی کے متن کا مطالعہ منفعل طور پر اس کے ایک رُخے معنی کو پیش کر کے نہیں کر سکتا، وہ عہد حاضر کے 'حفاظہ نمانے' کے اندر بیٹھ کر، یعنی اُن توقعات اور ضروریات سے صرف نظر کر کے جنہیں طاقت کے کھیل نے پیدا کیا ہے، بلکہ ہی نہیں سکتا۔ غرضیکہ متن کے غیر متن (nontextual) عنصر کو بقول ایڈورڈ سعید نظر انداز کیا ہی نہیں جاسکتا۔

جولیا کرستیوا

جولیا کرستیوا (Julia Kristeva) کا کام ادبی معنیات پر ہے:

LA REVOLUTION DU LANGUAGE POETIQUE (1974)

مختلف رولوں یا رتھ کے اس کا شعری زبان کا نظریہ تحلیل نفسی پر مبنی ہے۔ وہ اُن ذہنی رویوں کا سراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے، غیر معقول اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے۔

مغربی فکر میں ہمیشہ ایک متحد و منظم موضوع (unified subject) کی ضرورت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ کسی چیز کو اس وقت تک نہیں جانا جاسکتا جب تک متحد و منظم شعور موجود نہ ہو جس کے ذریعے سے جاننے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ یہ شعور ایک فوکس کیے ہوئے عہد (Lens) کی طرح ہے جس کے بغیر کوئی شے صاف نہیں دیکھی جاسکتی۔ جولیا کرستیوا کہتی ہے کہ وہ رابطہ جس کے ذریعے متحد و منظم موضوع (ذہنی انسانی) اشیا اور ان کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے، وہ زبان کی نحو (Syntax) ہے۔ ایک منظم نحو (کلمہ) منظم ذہن کی پہچان ہے تاہم شعور انسانی ہر شے پر قدرت نہیں رکھتا، اس کو برابر کچھ خراب کار عناصر سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بقول جولیا کرستیوا خراب کار عناصر تین شتوں میں بانٹے جاسکتے ہیں: (1) نشاط (یعنی شراب، جنس، سرور و نغمہ)، (2) مزاح اور (3) شاعری۔ نقد اور سخت گیر فلاسفہ مثلاً افلاطون نے ان خراب کار عناصر کو ہمیشہ دبا کر رکھنے کی کوشش کی۔ ان سب کو اگر ایک ذمرے میں لانا ہو تو ان سب کو 'خواہش' (Desire) کہا جاسکتا ہے۔ یہاں بدھ کے فلسفے سے متوازنیت صاف ظاہر ہے۔ بدھ کے فلسفے میں بھی خواہش یا طلب کو مرکزیت حاصل ہے، لیکن اس نے معقول میل کے آئندہ اصول (اشت مارگ) قائم کر کے اعتدال (Moderation) کی راہ دکھا دی۔ خواہش پر قدر کن لگانے کے بجائے دوسرے سماجی عوامل کے ساتھ اس کے میل آرا ہونے یعنی Interplay کا اصول اس وقت کے مطابق خاصا ریڈیکل نقطہ نظر تھا جس کی کوئی نظیر مغرب کے سخت گیر بورجواں فلسفے میں نہیں ملتی) جولیا کرستیوا کا کہنا ہے کہ خواہش کی تحریری طاقت اور اثر پہنچنے پر ہی یا عقل اندازی ادبی اظہار سے ہوتی ہوئی سماجی مظاہر تک پہنچتی ہے۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعری زبان کی تبدیلیوں سے پتہ چلتا ہے کہ نئے موضوعی ذہنی موقف اندر ہی اندر عادی سماجی ڈسکورس کی

اد پر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا کہ ساختیاتی مفکرین کا سارا سفر اس سمت میں تھا کہ متن پر قدرت حاصل کی جائے اور اس کے رازوں کو گرفت میں لیا جائے۔ پس ساختیاتی مفکرین نے مدلل بحث کر کے بتایا کہ یہ خواہش ناممکن الحصول ہے کیوں کہ متعدد لاشعوری، لسانی اور تاریخی قوتیں ایسی ہیں جن پر قابو نہیں پایا جاسکتا۔ ”معنی نما“ ”معنی“ کے اوپر سے کھسک جاتا ہے، نشاط اور لذت کی کیفیت (jouissance) معنی کو تحلیل کر دیتی ہے، نشانیاتی نظام زبان کے علامتی نظام میں خلل ڈالتا ہے، افتراق اور التوا (differance) ”معنی نما“ اور ”معنی“ کے درمیان خلا پیدا کر دیتے ہیں، اور طاقت، جمعی جہائی علمی بساط کو پلٹ دیتی ہے۔ اس لیے پس ساختیاتی مفکرین بجائے جواب دینے کے سوال اٹھاتے ہیں۔ وہ اس فرق پر نظر رکھتے ہیں کہ متن کیا کہتا ہے اور اس کا دعویٰ کیا ہے کہ وہ کیا کہتا ہے۔ وہ ہرگز اس بات کی کوشش نہیں کرتے کہ کچھ جان کر معنی کی وحدت طے کی جائے۔ اس بات سے الجھن پیدا ہو سکتی ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے۔ لیکن وہ ’لفظ مرکزیت‘ کا شکار نہ ہونے کے اپنے موقف پر قائم ہیں۔ تاہم ان کو اعتراف ہے کہ وہ لاکھ کوشش کریں کہ وہ کچھ بھی ادعا نہیں کرتے، وہ اس سے بچ نہیں سکتے، یہ کہنے سے کہ وہ کچھ نہیں کہتے، وہ دوسروں کو یہ سوچنے سے روک نہیں سکتے کہ وہ کچھ تو کہتے ہیں۔

مصادر کتب

1. JACQUES LACAN ECRITS (PARIS, 1966): ENGLISH TRANSLATION, ECRITS: A SELECTION (LONDON AND NEW YORK, 1977).
2. JACQUES LACAN, LE SEMINAIRE:
LIVRE I : (PARIS 1975)
LIVRE II : (PARIS 1978)
LIVRE XI: ENGLISH TRANSLATION,
THE FOUR FUNDAMENTAL
CONCEPTS OF
PSYCHOANALYSIS (LONDON
1977); NEW YORK 1978)*
LIVRE XX ; ENCORE (PARIS, 1975)

بنیادوں کو کھوکھلا کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ موضوع (وہن انسانی) محض سادہ ورق نہیں ہے جو اپنے ساتھی یا جنسی کردار کا منظر رہتا ہے، بلکہ یہ ہر وقت برسرِ پیکار رہتا ہے اور جو یہ ہے، اس کے علاوہ ہونے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے:

"THE SUBJECT IS IN PROCESS, AND IS
CAPABLE OF BEING OTHER THAN IT IS." (P. 79)

کرشیوا، نارمل اور ’شعری‘ کے رشتے کی پیچیدہ نفسیاتی تاویل پیش کرتی ہے: انسانی ذہن شروع سے ایک ایسا مقام ہے جس میں جسمانی اور نفسیاتی بیجاات کے کارفرما رہنے کا متوج جاری رہتا ہے۔ خاندان اور سماج کے بندھن آہستہ آہستہ اس متوج کو باقاعدگی عطا کرتے ہیں۔ قبل لسانی منزل میں غیر منظم حرکات، اشارات، آوازیں، صوتی زیر و بم اُس نشانیاتی مواد کا خزانہ فراہم کر دیتے ہیں جو زبان پر قادر ہو جانے اور بالغ ہو جانے پر بھی انسان کے لسانی عمل کی تہہ میں موجزن رہتا ہے۔ اس نشانیاتی خزانے کی سرگرمی کا اندازہ صرف خوابوں میں ہوتا ہے جن میں بے ربط اور غیر منطقی پیکروں کا غلبہ رہتا ہے۔

مارے اور لوثرے مول کی شاعری میں آوازوں کا یہ آہنگ اور زیر و بم لاشعور سے آزاد ہو جاتا ہے (لاکاح کا کہنا ہے کہ یہی لاشعور ہے) کرشیوا شاعری میں آوازوں کے استعمال کو ابتدائی جنسی محرکات سے جوڑتی ہے۔ ’ماما‘ اور ’پاپا‘ کے ناموں میں بھی غنائی م لہجے کے مقابلے میں ہے۔ وہ کہتی ہے کہ ’م‘ کی آواز ماں کی دہیت (orality) اور ’پ‘ کی آواز باپ کی شہوانیت (Anality) سے جڑی ہوئی ہے۔

کرشیوا کا انقلاب کا تصور یہ ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب اور خلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔ شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور مقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزاد روی (کلی ڈلی تنقید) کو راہ دیتی ہے۔ لاشعور جو چاہتا ہے، شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکتے پر قادر ہے۔ کرشیوا کو یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہو جائے گا، تو نئی شعری زبان کے ذریعے انقلاب لایا جاسکے گا، لیکن اس کو یہ بھی خدشہ ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی ہر نئی چیز کو اپنا کر اس کا ڈنک نکال دیتی ہے، چنانچہ ممکن ہے کہ شعری انقلاب کو بھی بورژوا آئیڈیولوجی ایک سیفٹی والو کے طور پر استعمال کرے، اُن دے ہوئے رجحانات کے اخراج کے لیے جن کی سماج میں بالعموم اجازت نہیں ہے۔

3. MICHEL FOUCAULT, MADNESS AND CIVILIZATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON (PARIS 1961); (LONDON AND NEW YORK 1973).
4. MICHEL FOUCAULT, THE BIRTH OF THE CLINIC: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON (PARIS 1963); (LONDON AND NEW YORK 1973).
5. MICHEL FOUCAULT, THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (PARIS 1969); (NEW YORK 1972, LONDON 1974).*
6. MICHEL FOUCAULT; THE DISCOURSE ON LANGUAGE; INCLUDED AS APPENDIX TO THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (SEE ABOVE).
7. MICHEL FOUCAULT, DISCIPLINE AND PUNISH: THE BIRTH OF THE PRISON (PARIS 1975); (LONDON 1977) NEW YORK 1978).
8. MICHEL FOUCAULT, THE HISTORY OF SEXUALITY, VOL. I (PARIS 1976); (NEW YORK 1978, LONDON 1979).
9. EDWARD SAID, ORIENTALISM, NEW YORK 1978*.
10. EDWARD SAID, THE WORD, THE TEXT AND THE CRITIC (CAMBRIDGE, MASS, 1983).*
11. ROBERT YOUNG, (ED), UNTYING THE TEXT: A POST-STRUCTURALIST READER (BOSTON, LONDON AND HENLEY, 1981).
12. CATHERINE BELSEY, CRITICAL PRACTICE, LONDON 1980.*
13. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY, SUSSEX 1985, PP., 79-84, 98-102.*
14. JOHN STURROCK, (ED.) STRUCTURALISM AND SINCE, OXFORD 1979, PP., 81-115, 116-153.*



(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوئی چند تاریک، اشاعت: دسمبر 1993، ناشر: ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

- | | | |
|--|----------|-------------------|
| (تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات) | (جلد 1) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (مغربی شعریات: مراحل و مدارج) | (جلد 2) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا) | (جلد 3) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (مارکسیت، نو مارکسیت، ترقی پسندی) | (جلد 4) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (جدیدیت، مابعد جدیدیت) | (جلد 5) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (ساختیات، پس ساختیات) | (جلد 6) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (رجحانات و تحریکات) | (جلد 7) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (تصورات) | (جلد 8) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (ادب و تنقید کے مسائل) | (جلد 9) | پروفیسر عتیق اللہ |
| (اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ) | (جلد 10) | پروفیسر عتیق اللہ |

an artwork by ARTWORKS INTL.
Kh. Afzal Kamal - 0320 - 4031556

042-36370656
042-36374044
042-36303321
0300-4488470

میاں چیمبرز 3- ٹپل روڈ لاہور

Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk

بک ٹاک

